Cel mai mare

Dacă până în 1989 adjectivele și superlativele lor aveau o culoare exclusiv politico-ideologică, în așa fel încât, după Stalin, Mao și Uniunea Sovietică, n-a mai fost mare decât Ceaușescu (și, eventual, Victoria Socialismului), astăzi, după eliberarea adjectivelor, trăim o adevărată inflație de superlative absolute sau relative, distribuite de cine vrei și de cine nu vrei, cui vrei și cui nu. Dacă tot nu avem de nici unele, risipim adjective.

Regizorul Ics – profesionist de talent și respectat – este „marele regizor Ics", fiindcă a obținut niște premii și a mai lucrat și în străinătate. Actorul Igrec este „marele actor Igrec", chiar dacă, după o astfel de recomandare, el urcă pe scenă și spune niște bancuri deocheate sau rostește plictisit câteva cuplete vechi și fără nici un Dumnezeu. Cutare este „marele dramaturg", dacă nu „cel mai mare dramaturg". Și tot astfel, încât pălesc și Giorgio Strehler, și Laurence Olivier, și Cehov.

Cine stabilește pentru un artist în viață că e mare și cât e de mare? Cu ce i se măsoară mărimea? Cine i-o măsoară? Cum aflăm cine este cel mai mare? Se fac sondaje, anchete, statistici, măsurători? Și care sunt consecințele? Consecințele sunt previzibile: e de ajuns să-i spui de două-trei ori unui artist că e mare ca să-l convingi de acest lucru și să-l faci să se poarte ca atare, fiindcă artistul este și el o natură absolutistă, ca și dictatorul. E de ajuns să afle colegii celui mare, pentru ca acesta să le devină, brusc, antipatic sau de-a dreptul odios.

E de ajuns să spui lumii că Ics sau Igrec e mare pentru ca acest lucru să devină un etalon, mai prețios spus, un criteriu axiologic. Îndrăznește apoi să-i faci o obiecție cât de mică marelui artist, să observi un accident în relieful său impecabil. Devii pe loc un detractor, un defăimător, un denigrator sau, în cel mai bun caz, un tip ciudat, contrazicător, snob, original cu orice preț.

Când îi spui cuiva că e prost, mediocru, lipsit de talent, ai toate șansele nu numai să nu fii crezut, dar să ți se poarte o ură cât o viață. Numai lucrurile bune, oricât de exagerate, pe care le zici despre cineva te fac simpatic acestuia și mai ales credibil. Nu mai spun că, declarând despre cineva că e mare, foarte mare, cel mai mare, asta te scutește de analiză, de argumentație, de efort demonstrativ.

Am întrebat un actor: „chiar crezi că ești mare?". „Ce să fac, mi-a răspuns, dacă mi se spune mereu asta?" E de prisos să precizez că actorul cu pricina caută cu tot dinadinsul compania celor care-l consideră (sau îl califică) astfel, evitându-i, uneori poate subconștient, pe ceilalți. Într-o societate strangulată pe motive politice, e suficient ca un artist să fie considerat mare de către cineva care face parte din (sau simpatizează cu) o tabără politică, pentru ca toți cei care fac parte din (sau simpatizează cu) tabăra politică opusă (ori concurentă) să-i dezvăluie defectele existente și inexistente, spre a anula calificativul oferit de adversar. Nu cred că suntem destul de maturi din punct de vedere politic pentru a suporta un adjectiv atribuit cuiva. Astfel că, uneori, vrând să facem o faptă bună, acționăm dimpotrivă, iar generozitatea, chiar sinceră, poate fi înțeleasă ca partizanat politic sau de grup.

Mă trezesc eu însumi declarând despre câte un contemporan că e mare, fără să-mi dau seama că, spus în public de către o persoană publică, adjectivul se încarcă de semnificații în aceeași măsură în care, poate, se descarcă de responsabilitate. M-am exprimat uneori despre câte un confrate în termeni superlativi. La un examen psihanalitic ar rezulta probabil că este efectul modestiei mele, care există în stare latentă și arde de nerăbdare să se afirme. „Vedeți cât de modest sunt? Declar despre Zet că e mare, dovedind astfel că pot fi destul de obiectiv în raport cu el și, mai ales, cu mine."

Alții o fac pentru a obține oarecare avantaje, în prezent sau în viitor. Așa se nasc false somități, infatuări, invidii, uri, ierarhii strâmbe, dușmănii, jocuri secunde.

Sunt tot mai încredințat că marile adjective nu pot servi decât postum. Altfel spus, cle sunt proprietatea posterității.

DUMITRU SOLOMON

Stagiunea în opt zile

Nimeni nu e mai dezamăgit de absenţa evenimentelor decât cei care participă la ele. Nu doar Fabrice del Dongo pe câmpia de la Waterloo, dar şi „lumea festivalului" îşi căina plictisul, între microfoane şi camere de luat vederi. Cu toate acestea, sălile au fost pline şi aplauzele entuziaste: a fost teatru, a fost public, flori şi mesaj prezidenţial, revista „Festival", editată de studenţi, demisii şi refuzuri de premii, lacrimi de bucurie la primirea premiilor, spaţii convenţionale şi ne, conferinţe de presă şi dezbateri, a fost tot ceea ce trebuie pentru a oferi argumente şi celor care zic că „mai rău nu se poate", şi celor întotdeauna şi întru totul mulţumiţi. Pe scurt, a fost un eveniment, la scara la care teatrul românesc, ca instanţă morală, putere creatoare şi inventivitate economică, îl poate oferi.

Anul acesta, comisia de selecţie – care, în cele din urmă, a devenit un selecţioner unic – a optat pentru 20 de spectacole (au rămas 15 în versiunea finală), dorind să ofere o imagine a teatrului românesc aşa cum există el în Capitală, în marile şi micile oraşe ale ţării. Mişcarea teatrală nu are decât de câştigat de pe urma unei analize care porneşte de la realitatea complexă şi atât de diferită în tendinţele şi împlinirile ei, lăsând momentan de o parte colecţiile de citate din cronici, aduse acasă de trupele care au fost în turneu. Desigur, în felul acesta se diminuează percepţia sărbătorii, a zborului din capodoperă în capodoperă, apar stările de plictiseală sau de refuz al unei modalităţi sau al unui artist, sunt alăturate alcătuiri scenice cu ambiţii extrem de diferite, ceea ce, firește, dă o anume senzaţie de ameţeală estetică.

Secţiunea „Teatrul de mâine" şi „Serile scurte ale Teatrului Mic" au diversificat oferta, multiplicându-se centrele de interes, dovedindu-se că pentru artişti, pentru cei adevăraţi, firește, bucuria este cea a jocului, între ei şi cu publicul. Juriul, oricât de universitar şi academic ar fi el (şi mai ales dacă este aşa), vine din afară şi rămâne în afară.

Criticul Valentin Silvestru, în calitatea sa de selecţioner, a oferit un sumar credibil al stagiunii, o parte care dă imaginea întregului şi cei care sunt intim şi vital legaţi de evoluţia teatrului românesc n-au avut decât de câştigat de pe urma acestei ocazii de a judeca şi de a compara ceea ce se petrece pe scenele ţării în faţa publicului de fiecare seară. Şi pentru că orice opţiune presupune o renunţare, de astă dată Festivalul şi-a ratat condiţia de sărbătoare a oraşului prin care ar fi putut să atragă spre sălile de teatru noi categorii de public. A contribuit la aceasta şi inabilitatea (sau refuzul?) organizatorului de a face o reclamă adecvată propriei acţiuni : la festivitatea de deschidere,

Pescărușul **de Cehov la Teatrul Mic, regia: Cătălina Buzoianu; în prim-plan, Gheorghe Visu (Trigorin) şi Valeria Seciu (Arkadina)**

Horaţiu Mălăele în Puricele **de Georges Feydeau, Teatrul „Nottara"**

pe frontonul Teatrului Naţional se lăfăia o reclamă „Lumea Coca-Cola", încât mulţi se întrebau dacă nu au greşit cumva adresa. Până la urmă, această reclamă ne-a ajutat să ne gândim la rolul pe care-l mai poate juca teatrul într-o lume preocupată într-atât de Coca-Cola.

Imaginea acestei stagiuni, reflectată de selecţia Festivalului, dovedeşte că într-o bună măsură lupta cu marile mărci de băuturi răcoritoare se duce cu mijloace adecvate. Teatrul românesc, atât prin realizările majore, cât şi prin cele care ţin de cotidian, caută şi izbuteşte un dialog cu publicul **său**; a fost evident demersul de aprofundare a semnificaţiilor, care produc expresivitate scenică într-un mod organic. Atât **Pescăruşul** (Teatrul Mic, regia: Cătălina Buzoianu), care s-a bucurat din plin de generozitatea juriului, cât şi **Poveste de iarnă** (Teatrul Bulandra, regia: Alexandru Darie) şi **Dibuk** (Teatrul Evreiesc de Stat, regia: Cătălina Buzoianu), care ar fi meritat, poate, în egală măsură laurii unor premii, sunt repere solide pentru maturitatea creatorilor lor şi pentru maturitatea mişcării teatrale ca atare.

Teatrul Naţional din Craiova, care a ales în ultimii ani calea valorificării efortului de echipă în spectacole de mare amploare, a convins acum mai puţin cu **Ferma animalelor**, performanţă rece, exerciţiu de ritm, parabolă fără profunzime.

Săptămâna luminată (Teatrul Naţional din Cluj, regia: Mihai Măniuţiu) şi **Steaua fără nume** (Teatrul Naţional din Bucureşti, regia: Alexa Visarion) pun, fiecare în felul său, problema valorificării dramaturgiei mai vechi în relaţie cu sensibilitatea publicului de astăzi.

În pofida declaraţiilor despre această ediţie care urma să aşeze la locul ce i se cuvine dramaturgia românească actuală, scaunul a rămas gol. Oferta competiţiei oficiale n-a fost semnificativă şi palmaresul reflectă această realitate. Dezbaterea – pertinentă – desfăşurată în cerc intim în ultima dimineaţă a festivalului a analizat simptomele crizei: există piese şi mai vechi şi mai noi, criza nu este a literaturii dramatice, ci a disponibilităţii colectivelor artistice de a o valorifica scenic. S-a vorbit despre neîncredere, despre saturaţie, despre insuficienţa informării şi despre necesitatea unor măsuri administrative. Dacă diagnosticul e corect, tratamentul s-a dovedit inadecvat. Gloria teatrală a dramaturgilor români a fost dintotdeauna rezultanta unor afinităţi, de pe urma măsurilor de forţă n-au profitat decât impostorii. Ceea ce nu înseamnă că ordonatorii de fonduri trebuie să fie scutiţi de sarcinile lor promoţionale: organizare de concursuri, editare, popularizare, traduceri.

Tot la capitolul absenţe ar trebui poate discutată în amănunţime aventura spectacolului **Satyricon** de la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş. Selecţionat şi prezent aproape până în ultima clipă în programul festivalului, el a lipsit în cele din urmă, explicaţiile cu înţeles vorbind despre dificultăţile tehnice, cele subînţelese (şi, în cele din urmă, exprimate de Sindicatul teatral profesionist din Teatrul Naţional Târgu-Mureş) despre boicotul organizat de noua conducere a teatrului faţă de creaţia regizorului Victor Ioan Frunză, a scenografei Adriana Grand, a autoarei muzicii, Dorina Crişan Rusu. Aici nu este vorba despre simpatii şi antipatii reciproce, individuale, de grup sau politice, ci despre spaţiul libertăţii de exprimare şi de creaţie – elemente constitutive ale statului de drept. Spectacolul **Satyricon** poate să placă sau nu, dar dacă el trezeşte reţineri şi refuzuri este normal ca acestea să se exprime public, în dialog cu cei care îi găsesc merite. Ni s-a spus că organizarea festivalului a costat o sută de milioane. Nu e o sumă prea mare pentru confirmarea gusturilor domnului Serafim Duicu?

Carmen Galin şi Raluca Penu în Steaua fără nume **de Mihail Sebastian la TNB. (regia: Alexa Visarion)**

Ioan Chelaru (Pampon) și George Ivașcu (Crăcănel) în D'ale carnavalului **de Caragiale la Teatrul de Comedie (regia: Mihai Manolescu)**

În general, capitolul organizare a suscitat mai multe patimi și discuții decât spectacolele propriu-zise. Eliminarea UNITER de pe afiș, oricât ar fi de brutală, nu poate fi decât formală. Prin membrii săi – creatorii din teatrul românesc –, el este parte din tot ceea ce se petrece, fie că e în juriu, fie că nu, fie că ei acceptă premiile, fie că le refuză. Nici Ministerul Culturii nu se va putea debarasa de această organizație prin aroganță sau ignorare, dar nici UNITER nu va putea evita responsabilitatea pentru ceea ce se întâmplă, izolându-se în protest. O soluție nefericită ar fi radicalizarea acestor adversități în diviziuni ireconciliabile: teatrul românesc (actorii, regizorii, scenografii, criticii) nu poate fi împărțit într-unul al Ministerului și altul al UNITER-ului, și, dacă acest lucru se va produce, el va fi în dauna potențialului creator cu care ne place atât de mult să ne mândrim. Din acest punct de vedere, ediția a cincea a festivalului s-ar putea să devină momentul de răscruce din care totul s-a stricat, sau cel în care s-a conștientizat necesitatea unei platforme comune de acțiune.

MAGDALENA BOIANGIU

Palmares

- Marele premiu și trofeul orașului București (transmisibil): Teatrul Mic, pentru spectacolul **Pescărușul** (regia, Cătălina Buzoianu)
- Premiul pentru cel mai reușit spectacol cu o piesă românească: Teatrul Național București, pentru spectacolul **Steaua fără nume** (regia, Alexa Visarion)
- Premiul pentru regie „Ion Sava": Cătălina Buzoianu, pentru regia spectacolului **Pescărușul**
- Premiul „Lucia Sturdza Bulandra" pentru cea mai bună interpretare feminină: Valeria Seciu, pentru rolul Arkadina din **Pescărușul**
- Premiul „Costache Aristia" pentru cea mai bună interpretare masculină: Horațiu Mălăele, pentru rolurile interpretate în spectacolul **Puricele** (Teatrul „Nottara")
- Premiul pentru cea mai bună scenografie: Maria Miu pentru decorul și costumele spectacolului **Poveste de iarnă** (Teatrul Bulandra) – premiu refuzat
- Premiul „Toma Caragiu" pentru cel mai valoros debut: George Ivașcu, pentru rolul Mache Razachescu din **D'ale carnavalului** (Teatrul de Comedie)

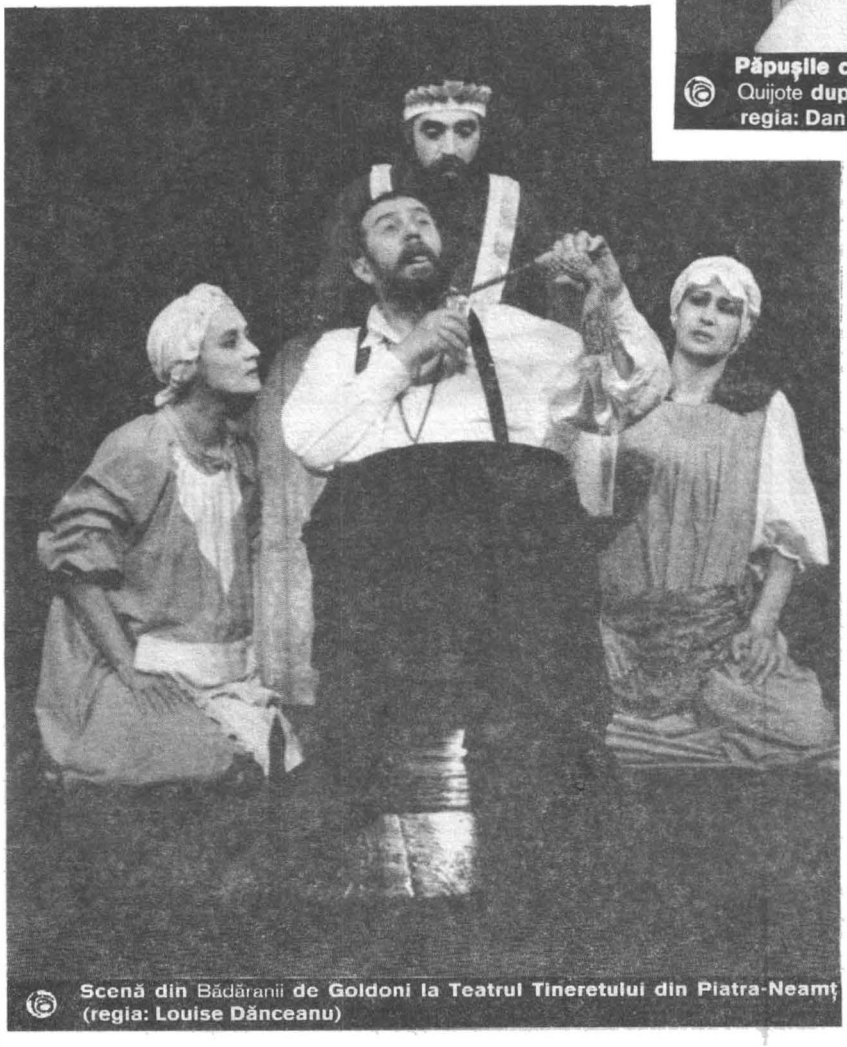
Emilia Popescu, Mihai Constantin și Dragoș Pâslaru în Poveste de iarnă **de Shakespeare la Teatrul Bulandra (regia: Alexandru Darie)**

Galați

Comedia în tranziție

Nici nu se isprăvise bine maratonul festivalier al stagiunii '93–'94 (asupra căruia numărul trecut al revistei v-a oferit, sperăm, o panoramă concludentă), când Teatrul Dramatic din Galați a invitat un număr impresionant de oameni de teatru – 37 din țară și 21 din străinătate, plus trupele celor opt spectacole-oaspete – la o altă întrunire sărbătorească: Festingal. Acesta e numele sub care s-a desfășurat, între 27 septembrie și 3 octombrie, prima ediție din „seria nouă" a Galei Comediei, prestigios, pe vremuri, festival, răposat fără glorie înainte de '89. Reluată cu subtitlul „Comedia în chip și fel" și într-o formulă timid internaționalizată (constând, adică, în invitarea unui spectacol din Albania și a unuia din Republica Moldova), Gala și-a extins oferta culturală dincolo de reprezentațiile de profil; s-a organizat, în colaborare cu Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, o masă rotundă cu tema (firește) „Spiritul comic mediteranean" și s-a oferit spațiu unor Ateliere de creație pentru actori, conduse de scoțianul Raymond Branton de la West Lothian

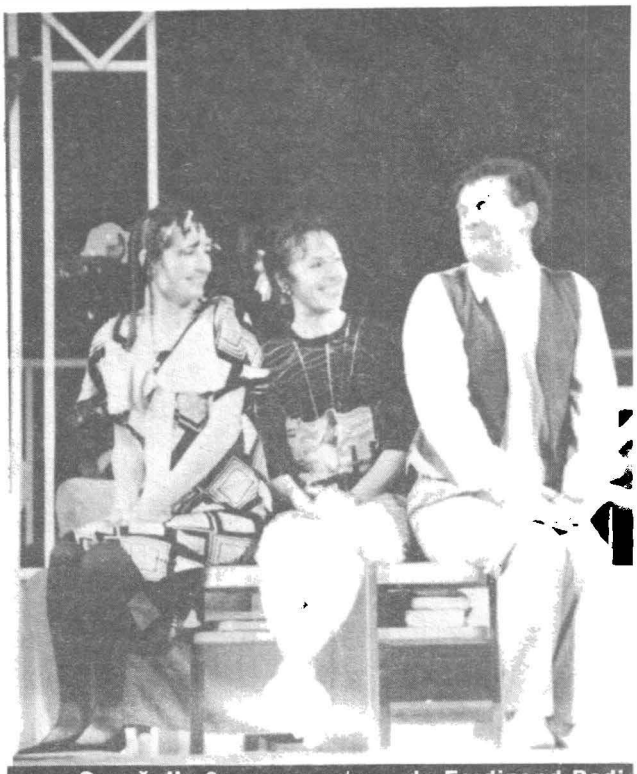
Păpușile concepute de Mircea Nicolau pentru Don Quijote **după Cervantes (Teatrul „Gulliver" din Galați, regia: Dan Ganea)**



Scenă din Bădăranii **de Goldoni la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (regia: Louise Dănceanu)**

Youth Theatre. Așadar, un ansamblu de manifestări variate, prin care regizorul Adrian Lupu, directorul teatrului gălățean, a urmărit crearea unui eveniment teatral cu fizionomie modernă și de anvergură națională, ba chiar europeană. Cum, însă, Europa n-a răspuns, până la urmă, la apel, în afară de trupele amintite, decât prin trei participanți spanioli și unul grec la dezbaterea teoretică, s-o lăsăm și noi, vorba lui Caragiale, să-și vază de treburile ei și să observăm ce a adus nou Festingal în peisajul accidentat al teatrului autohton.

O primă constatare – plăcută – este aceea că la Galați au fost poftite, în general, spectacole proaspete, adică nu dintre cele purtate, în stagiunea trecută, din festival în festival, indiferent de tema ori specificul reuniunii, până la saturarea interesului și săturarea juriilor de mereu și mereu aceleași bucate. Desigur, unele dintre ele au venit acolo de la, ori plecau de-acolo la Festivalul internațional de umor, ce se desfășura cam în



Scenă din 8 persoane plus... **de Ferdinand Radi, Teatrul Naţional din Tirana**

aceeaşi perioadă la Vaslui („ceva a la vivat concurenţa", ca să-l citez din nou pe Caragiale), sau vor face turul festivist al României în stagiunea actuală. Oricum, însă, la Galaţi a putut fi văzut, în deschidere, destul de recentul **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (TNB, regia: Alexa Visarion) şi puţin cunoscutul (şi eu l-am „ratat", din păcate) spectacol de dans contemporan **Visul descompus** (Teatrul Odeon, realizatoare: Raluca Ianegic). La competiţie – implicită doar, căci Festingal e într-adevăr... festival, iar nu concurs deghizat – a venit şi teatrul de păpuşi, prin reprezentaţia arădeană **Truffaldino şi aiuritele fantasme** după Carlo Gozzi (regizată, la Teatrul de Marionete de acolo, de către Ion Mânzatu) şi prin **Don Quijote** după Cervantes, montare a Teatrului Gulliver din Galaţi, concepută de Dan Ganea. Fără a fi capodopere ale genului – nici ale celui păpuşăresc, nici ale celui comic –, aceste montări au contribuit totuşi la diversificarea „cuprinderii" Galei. La fel cum a făcut-o şi spectacolul Teatrului Satiricus din Chişinău cu drama bulgakoviană **Cabala bigoţilor** (regia: Sandu Grecu), unde nu era nimic comic – nu cu intenţie, în orice caz –, dar unde am admirat o foarte frumoasă scenografie, semnată de Petru Bălan.

Până aici, după cum se poate uşor vedea, fie şi numai din înşiruirea titlurilor, noţiunea de comedie a fost susţinută, prin spectacolele selectate, mai degrabă tangenţial.

În limitele terne ale genului s-au înscris mai hotărît reprezentaţiile sosite din Albania (**8 persoane plus...** de Ferdinand Radi, regizată de autor şi de Andon Quezari la Teatrul Naţional din Tirana), de la Piatra-Neamţ (**Bădăranii** de Goldoni, regia: Louise Dănceanu) şi de la Târgu-Mureş (**Farse populare & parade**, jucate de „Trupa pe butoaie" sub direcţia artistică a lui Victor Ioan Frunză), precum şi montarea teatrului-gazdă cu **Doctor cu de-a sila**, adaptare de Adina Zeev după **Doctor fără voie** de Molière, în regia lui Adrian Lupu. (În festival a mai figurat şi o producţie a Teatrului Dramatic din Constanţa – **Soţul păcălit**, adaptare după **George Dandin**; cum , însă, întreprinderea regizorală a lui Lucian Iancu nu are a face nici cu Molière, nici cu spectacolul profesionist în general, voi face abstracţie de ea în discuţie.) Ceea ce nu înseamnă că te-ai fi putut „strica de râs" la vreunul dintre aceste spectacole. Desigur, la montarea albaneză, lipsită de traducere simultană, nu am putut aprecia decât hazul degajat de jocul actoricesc. La reprezentaţiile autohtone însă – cu excepţia **Farselor**, performanţă de factură cu totul specială, de altfel – comicul propriu-zis s-a manifestat preponderent în zona aluziei erotice, împinsă spre trivialitate în spectacolul pietrean şi stilizată spre picanterie în cel gălăţean. Altminteri, regizorii nu şi-au putut reprima tentaţia comentariului melancolic (să nu-i zic „posomorît"), aplicat, nu ştiu cât de necesar, materiei curat comice a textelor, exponente ale unui spirit mediteranean foarte senin. Aceasta a fost trăsătura „stilistică" cea mai pregnantă a festivalului de la Galaţi. Şi, poate, caracteristica firească a unei reuniuni de comedie desfăşurate, eroic, în plină dramă a tranziţiei.

ALICE GEORGESCU

Absenţa cenzurii – mai rea decât cenzura?

(Slănic Moldova '94)

În urmă cu vreo douăzeci, douăzeci şi ceva de ani, adică parcă mai ieri, poate alaltăieri, la Slănic Moldova avea loc – cu o zăpadă ca în copilărie şi un ger năprasnic – un festival al datinilor şi obiceiurilor de iarnă. Erau interesaţi de ceea ce se întâmpla acolo şi folcloriştii, şi etnografii, şi oamenii de teatru. Aşa se face că m-am „întâmplat" atunci la Slănic Moldova, cu lume multă şi chiar cu multă lume bună. Mi-i amintesc, şi la acea ocazie, pe Radu Penciulescu şi Paul Petrescu, avizi parcă să se îmbibe de tot ceea ce li se oferea, genuin încă, acolo, ca teatru folcloric şi jocuri cu măşti. Publicul – şi el interesat, pe acea vreme – îi urmărea pe „artiştii amatori" în evoluţia lor firească, în aer liber, prin parc, până ajungeau la scenă, unde intenţia virtuozităţii artistice trecea pe primul plan. Dar era atunci, în acea împrejurare, o descătuşare de forţe, de energii vitale, de miez ritualic, care cu greu s-ar putea uita.

Cei care au cunoscut astfel Slănicul şi festivalul de la Slănic – având-i ca amfitrioni, pe atunci, pe Constantin Donea, ca director

al Casei judeţene a creaţiei populare, şi pe Viorel Savin, ca director al Casei de cultură din Slănic Moldova – au cunoscut totodată şi un soi de cordialitate particulară, i-aş zice aproape frăţească, tocmai pentru că ironia şi autoironia erau la ele acasă, iar vorba de spirit înviora atmosfera, extrăgându-ne pentru câteva zile din cenuşiul „epocii de aur". Mi-ar plăcea să cred că exista chiar şi un spirit al locului, benefic actului de cultură. Poate că nu s-a pierdut cu totul. Dar ar fi nevoie, azi, şi de o publicitate adecvată şi inventivă, în stare să trezească din actuala amorţeală publicul virtual al Slănicului. Altfel, la ce bun? În teatru, dacă public nu e... Şi, la această ediţie din '94 a festivalului, care de o bună bucată de vreme a devenit „de creaţie şi interpretare teatrală" – ajungând cu acest profil la a VIII-a ediţie şi luându-şi-l ca patron spiritual pe Ion Luca –, publicul s-a lăsat foarte greu atras.

Nici spectacolele, de altfel, cu excepţia celor prezentate de Teatrul Municipal din Focşani, nu aveau de ce să-l aducă în sală, ci mai curând să-l gonească. Absenţa cenzurii poate fi mai rea decât cenzura dacă dispare orice urmă de autocenzură, inclusiv cea a bunului-simţ. Iar o selecţie exigentă a spectacolelor e necesară oricărui festival, fie el şi – sau, mai ales – de „amatori". Altfel, orice ins „cu liceul la bază" dar cu o nebuloasă în creier poate trece drept „animator" de formaţie teatrală, jucându-şi propriile texte, de o dezarmantă incongruenţă logică.

Dacă actuala ediţie a festivalului n-a fost, totuşi, un eşec, lucrul s-a datorat în primul rând unui interesant şi util colocviu – „Arta teatrală de amatori, încotro?" –, avându-l ca moderator pe criticul Valentin Silvestru. A urmat apoi un veritabil spectacol, de „teatru-teatru", inspirat şi inteligent nuanţat regizoral de Mihai Lungeanu, cu piesa lui Matei Vişniec **Şi cu violoncelul ce facem?**, trupa focşăneană fiind, iarăşi, la înălţimea renumelui său.

În fine, e de sperat – şi de presupus – că şi la secţiunea de creaţie, avându-l ca preşedinte al juriului tot pe Valentin Silvestru, au fost răsplătite două texte meritorii: **Meşterul Manole** de Dorel Rape, medic din Slănic Moldova, şi **Vinovatul să facă un pas înainte** de Dan Lungu din Botoşani.

Eforturile organizatorilor centrali, judeţeni şi locali, cele ale Primăriei, diriguite de domnul Dante Cotescu, precum şi bunăvoinţa sponsorilor – atâta câtă e! – meritau parcă mai mult. Cine şi-ar fi imaginat, acum câţiva ani, că vom avea destui bani pentru premii, dar nu vom mai avea cui să le dăm?!

Să sperăm totuşi că, la anul, cea de-a IX-a ediţie a festivalului de la Slănic Moldova va însemna şi un reviriment al acestuia, ca fapt de cultură teatrală, validat de prezenţa publicului în sală. Condiţionată, firesc, de ceea ce i se oferă.

VICTOR PARHON

DIALOG

CARMEN IONESCU: „Nu mai am timp; lumea mă întreabă câți ani am"

Carmen Ionescu s-a născut sub semnul Berbecului, pe 18 aprilie 1956, la București. Are gesturi discrete, dar expresive. Înfățișarea ei calmă, aproape olimpiană, reușește să ofere liniște interlocutorului. Despre ambițiile și destinul său vorbește cu pasiune și cu îngăduință atoateînțelegătoare.

■ **Pentru a reuşi la I.A.T.C. a fost nevoie să susţii de opt ori examenul de admitere. Te-au marcat aceşti ani de încercări?**

❑ Mai întâi trebuie să-ți spun că atunci când mi-a intrat în cap să devin actriță, știam că nimic nu mă poate face să dau înapoi. Am încercat să rămân în zona artei, astfel că timp de trei ani am fost în corp-ansamblul Teatrului „Bulandra" și alți trei ani am făcut balet în trupa Teatrului „Tănase". Era în mine o mare încăpățânare și eram hotărîtă să încerc și a noua oară... Dar anii aceia m-au marcat puternic. Deși nu mă simt bătrână, știu că nu mai pot să fac ce-aș fi făcut atunci.

■ **Ai intrat în 1989. Şi ai terminat şefă de promoţie...**

❑ Da, n-am înțeles nici eu cum! Atâția ani de încercări (mereu am ajuns până la ultima etapă) și, culmea, am intrat când erau cele mai puține locuri la fete – doar trei – din cei opt ani. Cred că e bine să nu intri foarte crud în meseria asta, să fii mai copt. Dar [illegible] ani e mult, totuși. Anii aceia au fost un chin, nu aveam nici un

foto: Marian Coporan

fel de relaţii în domeniu, părinţii mei s-au chinuit alături de mine... Apoi, am terminat şefă de promoţie.

■ **După care ai jucat patru ani la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ. Ce amintiri ai de acolo?**

❑ Acolo am avut o întâlnire benefică, importantă şi bogată cu Nicolae Scarlat, în regia căruia am interpretat Camelia din **Aceşti nebuni fătarnici**. Am jucat în **Sânziana şi Pepelea**, regia Andrei Mihalache, în **Bună seara, domnule Wilde**, regia Nae Caramfil... Am jucat mult în acei patru ani. Apoi am dat concurs la Teatrul Naţional din Bucureşti.

■ **Şi a urmat întâlnirea foarte importantă cu Andrei Şerban. Aveai emoţii mari la concurs?**

❑ Mi-era teamă, dar aveam o emoţie bună, constructivă; şi în spectacole am emoţii, atât cât să-mi dea imboldul necesar. Eram încrâncenată. A fost o întâlnire de gradul zero. Recunosc, sunt ambiţioasă, încăpăţânată, aproape câinoasă. Au fost apoi satisfacţii pe măsură. Elena din **Trilogia antică** – spectacol cu care am făcut turnee în Italia, Franţa, Brazilia, Austria, Marea Britanie, Polonia, Portugalia.

■ **Şi cu care ai luat un premiu de interpretare la Festivalul „I. L. Caragiale", în 1991.**

❑ Da, mi l-a înmânat inegalabilul George Constantin. Elena mi-a cerut un mare sacrificiu, să stau trei ani fără păr. Acum, mă uit la păr, mă bucur dar... aş mai face-o, mă crezi că aş mai face-o?

■ **De când eşti la TNB, ai jucat foarte mult, în spectacole de facturi diverse:** Cine are nevoie de teatru?, **Audiţia, Păsările, Maşinăria Hamlet, Patrihoţii...**

❑ Mai departe îţi spun eu: **Morişca, Paiaţa soseşte la timp, Ghetou, Casa Bernardei Alba.** Da, am jucat, dar... Ştii, nu mă interesează dacă rolul e mic sau mare, important e să fie, orice rol e un prilej de a mă scormoni, de a face mereu altceva. Mă obsedează să nu fiu mereu la fel, să descopăr noul în mine, să mă îmbogăţesc. Asta e frumuseţea. Ultima experienţă, cu Felix Alexa, la **Casa Bernardei Alba**, a fost extraordinară. M-am înţeles perfect cu el, este un regizor atent la amănunte, care despică firul în patru (pentru înţelegerea de către actor...). M-a stors la sânge, dar a ieşit. Dau jos kilograme după ce joc spectacolul. Felix a lucrat cu noi temeinic, serios, matematic, are o vigoare şi o energie fantastice.

■ **Meseria ţi-a adus până acum vreo insatisfacţie?**

❑ O mare durere în această profesie este că nu am făcut film. Mi-am dorit mult. Dar nu disper. Probabil că am jucat prea mult în teatru... Şi, oricum, am ce trebuie să aibă un actor: acel dram de orgoliu de a nu cerşi, întrucât consider că am făcut ceva şi că ar fi trebuit să se vadă.

■ **Cum este atmosfera în Teatrul Naţional, privită din interior?**

❑ Fiecare îşi vede de treaba lui. Altfel. aş spune că nu excelează. Andrei Şerban ne-a influenţat pozitiv, atunci eram uniţi, eram o echipă. Acum, fără a exista invidii sau certuri, fiecare îşi vede de ale lui. Întâlnirile de pe culoare sunt adesea... formale. Un puls nou există acum în echipa cu care repetă Beatrice Bleonţ **Romeo şi Julieta**. Poate pentru că sunt în majoritate tineri, sau poate pentru că ea ştie să ne ţină în mână...

■ **În ce relaţie eşti cu publicul?**

❑ Ştii ce cred eu? Publicul – actorul îl face aşa cum este, cald sau rece. Dacă nu-i dai, n-are de unde să-ţi dea. Duhul sfânt nu coboară întotdeauna. De când intră în scenă, actorul conduce publicul unde vrea el. Publicul e ca un copil pe care-l porţi de mână şi îl ai aşa cum îl educi.

■ **Trecerea anilor a făcut din tine un om egoist?**

❑ Am ceva egoism, recunosc că ţin la mine, iar anii trecuţi m-au menţinut tenace şi, oricum, lupt fantastic. E ca la o competiţie unde trebuie să-i prinzi pe ceilalţi din urmă... Mă interesează foarte mult cum arăt, fac zilnic antrenament (antrenament profesionist, dur), pentru că... da, au trecut nişte ani peste mine. Dar privesc mereu înainte şi timpul scurs poate că mi-a dat o frenezie, o grabă în tot ceea ce fac. Firea mea este bătăioasă, şi în meserie, şi în viaţă, dau cu capul, mă zbat şi până la urmă fac drumul aşa cum mi l-am propus. Ştii, eu nu simt că am o vârstă anume, mă simt bine aşa cum sunt, dar... lumea te întreabă câţi ani ai.

Şi mai este un lucru: îmi doresc un copil, dar mi-e frică. Poate tot din cauza egoismului – egoismul meseriei. Dacă stau un an acasă, lumea mă uită. Asta mă frământă mult. Ştiu că nu mai am timp de stat. (Şi iarăşi revin la anii pierduţi...) Oare merită sacrificiul ăsta?

■ **Ce poţi să spui despre prietenie?**

Carmen respiră adânc şi se gândeşte îndelung, întorcându-şi privirea spre fereastra cabinei.

❑ Cred în prietenie. E necesară. Însă e nevoie de multă precauţie. Personal, mi-am dat tot sufletul, m-am vândut pentru prietenie şi... m-am păcălit. Acum cred că nu e bine să arăţi tot ce simţi. Mai bine să le dai celorlalţi cu linguriţa şi tu să-ţi fii cel mai bun prieten. Am devenit circumspectă. Şi crede-mă că, astăzi, mă mir când mai găsesc un om adevărat.

■ **Cum ai caracteriza cuplul pe care-l formezi cu binecunoscutul actor Constantin Dinulescu? În viaţă, bineînţeles...**

❑ Mă echilibrează fantastic, el are experienţă şi mă temperează, mă sfătuieşte, mă calmează. mă îndrumă... într-un cuvânt, mă ajută. Înainte era în mine furtună, nebunie; acum e bine, îmi place ordinea în existenţă. E ciudat, am momente când mă abandonez hazardului, dar, de fapt, sunt riguroasă, disciplinată. Între mine şi Bobsi e o balanţă bună, eu îl impulsionez şi el îmi dă linişte.

■ **Ce faci atunci când nu eşti în teatru?**

❑ Îmi place să dansez, să fac mişcare, să înot. În grija pentru mine sunt tipicară. Încă de mică îmi plăcea să mă uit în oglindă (vezi cum scrii, să nu se înţeleagă că sunt narcisistă, nu-i adevărat, sunt doar foarte atentă la cum mă menţin). Sunt un om vesel, râd foarte mult, râd cu zgomot, cu poftă, din rărunchi; îmi face bine. Când sunt supărată, sunt urîtă, m-am văzut pe casetă... Şi, în sfârşit, nu citesc nici un fel de ziar – îmi vine rău! Ascult muzică, asta mă linişteşte.

■ **Dacă ar fi să judeci prin comparaţie publicul din străinătate cu cel de aici...**

❑ În străinătate vibrează altfel. În Brazilia s-au urcat lângă noi, pe scenă, plângeau, urlau, pupau mâinile actorilor... Numai cât îţi povestesc şi mă înfior. Şi la nemţi, de care ne temeam că sunt reci, băteau din picioare... Mi-e dor de acel oxigen. La noi, spectatorii se manifestă mai puţin. Au cumineţenie în ei. Mi-e dor de publicul nebun, care se dezlănţuie. Pentru actor e o mare bucurie să vadă spectatorii entuziasmaţi, încărcaţi de o energie nouă, puternică. De fapt, se vede şi pe stradă, aici oamenii sunt trişti, abătuţi. Asta se observă şi la oamenii care vin în sală – vorbesc de **Trilogie** –, sigur că şi la noi se aplaudă, dar aplauzele nu au în ele uruiala de cutremur de „dincolo".

■ **De ce se leagă aspiraţiile tale profesionale în acest moment? Dar în perspectivă?**

❑ Acum îmi doresc să iasă bine premiera cu **Romeo şi Julieta**, unde repet Lady Montague. Este o experienţă interesantă, pentru că, deşi toţi ştim povestea, Beatrice nu impune canoane, porneşte de la noi, se fac improvizaţii pe personaj înainte de repetiţii, e important cum se simte fiecare în rolul său... Şi îmi doresc, în viitor, să mai fac turnee. Chiar pentru „cumpărături şi turism", cum a zis Andrei Şerban într-un articol.

Pe ultimele cuvinte, Carmen râde cu poftă, sănătos.

septembrie, 1994

CLARA MĂRGINEANU

DOVLEACUL, CALEAŞCA ŞI BAGHETA

ONDINE de Jean Giraudoux. Traducerea: Dinu Albulescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 13 octombrie 1994 ● Regia şi decorul: Horea Popescu ● Costumele: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar ● Muzica: Constantin Fleancu şi Cristian Tarnoveţchi ● Distribuţia: Tania Popa Pohariu (Ondine), Simona Bondoc (Eugénie), Vivian Alivizache, Mara Grigore (Bertha), Ilinca Tomoroveanu (Regina Isolda), Maria Teslaru (Salambô), Simina Siminie (Grete), Cerasela Mihulcă (Venus), Amalia Ciolan, Mihaela Teleoacă (Spălătoarea de vase), Alexandra Ioachim (Violante), Brândușa Mircea (Ondina I), Cesonia Postelnicu (Ondina II), Andreea Ungureanu (Ondina III), Rodica Mureşan (Ingrid), Erika Băieşu (Helga), Mihaela Dumitru (Katy), Adrian Pintea (Cavalerul Hans), Marian Hudac (Şambelanul), Matei Alexandru (Auguste), Mircea Albulescu (Regele Ondinilor), Traian Stănescu (Regele), Radu Iţcuş (Wolfgang), Alfred Demetriu (Klaus), Liviu Crăciun (Poetul), Eugen Cristea (Supraintendentul teatrelor), Andrei Ionescu (Ulrich), Emil Mureşan (Egon), Armand Calotă (Bertram), Grigore Nagacevschi (Păzitorul de porci), George Sârbu (Dresorul de foci), Marin Negrea (Cavalerul Rudolf), Ion Dondoş (Günter), Adrian Drăgușin (Walter), Mihai Bunea (Un cavaler).

Scena mare a Naţionalului bucureştean pare anume făcută pentru a găzdui o piesă cum este **Ondine** de Jean Giraudoux. Trape, maşinării, spaţii largi... Momentul pe care-l trăim – momentul teatral, ca şi momentul „civil" – pare şi el anume (des)făcut pentru a cere, a cere imperios o piesă cum este **Ondine**. După atâtea nuduri „libere" şi violuri „fără cenzură" câte am văzut pe scenă, după atâta trivialitate şi violenţă care ne înconjoară, ne pocesc mintea şi sufletul... Apetenţa dovedită nu o dată de Horea Popescu pentru spectaculos, priceperea sa reală de a mânui mase, cai şi călăreţi întru uimirea încântată a publicului păreau şi ele anume făcute pentru o piesă cum e **Ondine**. Ori măcar pentru una dintre dimensiunile acestui basm minunat...

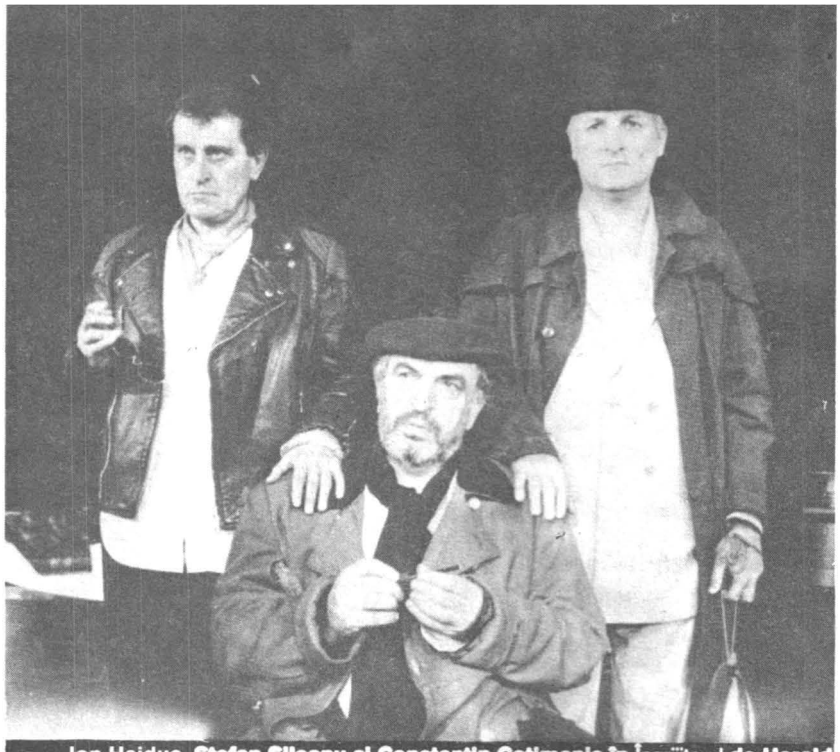
Pe cât de promiţătoare premisele, pe atât de mare dezamăgirea produsă de un spectacol vetust, lipsit de spirit şi în egală măsură de forţă. În montarea Naţionalului, textul lui Giraudoux ne aminteşte dovleacul din **Cenuşăreasa:** ştim bine că în miezul lui se află o caleaşcă scânteietoare, dar, fără bagheta magică a Zânei, el rămâne ceea ce se vede. O vegetală banală, care-şi află locul lângă Cenuşăreasă, dar nu şi lângă prinţesă. Păcat, mare păcat. Pentru textul lui Giraudoux şi deopotrivă pentru actori. Pentru un mare artist cum e Adrian Pintea, de pildă, despre care în cazul de faţă nu poţi spune decât că „e bine". Pentru o tânără debutantă, evident talentată, Tania Popa Pohariu, îndemnată să joace un fel de Măriuca, fata cea bună a moşului. Poate pentru a crea pandant cu fata cea rea, a babei, pe care o joacă (cu scrâşnete, încruntări, ocheade) Vivian Alivizache. Păcat şi pentru actorii care - involuntar reflex de apărare, probabil - se retrag într-un teren ce le e la îndemână: Ilinca Tomoroveanu se mulţumeşte să fie o prezenţă distinsă (şi este, nimic de zis), Traian Stănescu să fie statuar, Mircea Albulescu să-şi joace umerii şi glasul (după creaţia memorabilă din **Pescăruşul**!), Eugen Cristea să fie simpatic, Maria Teslaru - muzicală, Alfred Demetriu - Alfred Demetriu. Şi aşa mai departe.

De o stridentă lipsă de gust sunt costumele, ceea ce este surprinzător pentru Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Scrâşnită, nearmonioasă şi neromânească, traducerea semnată de Dinu Albulescu (verbul „a supoza", de pildă, în afară de faptul că nu există, mai şi strepezeşte urechea). E limpede, între nenumăratele lipsuri ale acestui spectacol, una singură e esenţială: bagheta magică. Deşi în cazul de faţă ea a funcţionat, dar în sens invers, pentru că strălucitoarea caleaşcă din poveste **exista**, era textul lui Jean Giraudoux.

CRISTINA DUMITRESCU

Tania Popa-Pohariu şi Ilinca Tomoroveanu în Ondine de Jean Giraudoux la TNB (regia: Horea Popescu)

FURIOȘII ȘI DUIOȘII DE PE BULEVARD



Ion Haiduc, Ștefan Sileanu și Constantin Cotimanis în Îngrijitorul de Harold Pinter la „Nottara" (regia: Constantin Rădoacă)

ÎNGRIJITORUL de Harold Pinter. Traducerea Olga Maniu și Ivan Deneș ● TEATRUL „C.I. NOTTARA" ● Data reprezentației: 17 septembrie 1994 ● Regia: Constantin Rădoacă ● Scenografia: Valentin Călinescu ● Muzica: Liviu Marinescu ● Distribuția: Ștefan Sileanu (Davies), Constantin Cotimanis (Aston), Ion Haiduc (Mick).

Stagiunea a început la Teatrul „Nottara" fără George Constantin. Și, ceea ce e și mai trist, fără ca, în acest loc pe care l-a onorat cu prezența sa o viață, să poată fi observat vreun gest de aducere-aminte. N-a fost posibil, pe vremea lui Ceaușescu, să i se treacă lui Horia Lovinescu numele pe o placă comemorativă; nu e posibil, iată, nici acum să fie cinstit cum se cuvine numele unui mare actor. Multă vreme a existat în acest teatru un colț muzeal consacrat lui George Vraca. Am crezut că e vorba de o tradiție, onorantă pentru instituția în cauză. Acum înțeleg că nu era decât gestul singular al omului care l-a făcut și că, pentru înaintașii de valoare ai acestui teatru, cei mai proaspăt sosiți n-au decât vorbe. Dar să trecem peste..., deși n-ar trebui să ne molipsească ușurința teatrelor din ultima vreme. Ele trec – în general – pe lângă șansa de a-și face respectat și durabil numele în cultură, observând că se poate trăi și așa, funcționărește, acceptând punctual obligațiile de bugetar, grăbindu-te, deci, să faci impresie de corectitudine și la deschiderea stagiunii. Exact ca pe vremuri: formal, dar sărbătorește. Cu produse la normă, chiar dacă am intrat în economia de piață. Și, tot în ton, păcălim cu reclama (cel puțin asta am învățat, deocamdată, să facem binișor), adunând prin foaierele premierelor persoanele indicate, gata să ne convingă că trăim în normalitate; sau, mai exact, că unii au găsit rețeta normalității. În timp ce alte teatre se bat pe principii, pe

ÎNTÂLNIRE LA SENLIS de Jean Anouilh. Traducere și adaptare: Geo Saizescu și Virgil Puicea ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentației: 1 octombrie 1994 ● Regia: Geo Saizescu ● Decoruri: Mircea Râbinski ● Costume: Andreea Hasnaș ● Muzica: Dumitru Capoianu ● Distribuția: Emil Hossu (Georges), Vladimir Găitan (Robert), Camelia Zorlescu (Barbara), Petrică Popa (Dl. de la Chaume), Rodica Sanda Țuțuianu (Dna de la Chaume), Crenguța Hariton (Edmée), Catrinel Dumitrescu (Isabelle), Ion Siminie (Filemond Ferdinand), Lucia Mureșan (D-na de Montalembreuse), Viorel Comănici (Majordomul), Anda Caropol (Proprietăreasa), Rareș Stoica (Doctorul).

scaune, pe trecut, pe viitor, la „Nottara" se muncește, tovarăși! Dar s-o luăm metodic și să ne explicăm. Neavând cunoștință de existența vreunui program de repertoriu, cum de mult așteptăm, constatăm că și stagiunea aceasta debutează la întâmplare, cu spectacole care nu par a fi motivate artistic sau justificate din punct de vedere comercial.

Îngrijitorul de Harold Pinter a fost, din câte ni s-a spus, opțiunea actorului Ștefan Sileanu, talent excepțional, de altfel, care somnolează de mai multă vreme pe statul de plată al teatrului, în așteptarea unui rol pe măsură. Din timp în timp, potrivit uzanțelor din teatrul românesc, unde nu se practică sistemul contractelor, un astfel de actor, nemulțumit, pe bună dreptate, bate la ușa direcției cu un text sub braț. Jucând scena părerii de rău, aceasta acceptă cel mai adesea oferta și trece la acțiune. E și cazul spectacolului de față, pentru care s-a găsit un regizor binevoitor și liber, gata să-și încerce norocul, deși e limpede că nu murea de dorul acestei piese. Fără-ndoială, Constantin Rădoacă, tânărul regizor al **Îngrijitorului**, știe de la școală multe despre Pinter și despre tinerii furioși și, chiar dacă nu are amintirea unor montări de pe vremea când curentul era în vogă, a crezut în posibilitatea reeditării succesului. Faptul n-a fost, cum se vede, la îndemână fără o țintă clară privind reevaluarea sensurilor celebrei piese despre spațiile închise, alienante în care se rătăcesc și pier amatorii de iluzii. Preocupat să parcurgă, la pas, situațiile alături de actorii aleși, regizorul a pierdut din vedere întregul, atmosfera, care lâncezește până la plictiseală, ceea ce nu e totuna cu epleenul neliniștitor și metafizica așteptării. Interpreții trec și ei pe lângă șansa unor creații (rolurile o permiteau), îndrumați pe traiectorii simplificatoare, univoce. Astfel, Ștefan Sileanu își valorifică din plin vitalitatea, frusteța, într-un joc pitoresc colorat, care eludează, însă, neliniștea și misterul personajului. Are haz, dar nu și fior, e, pe alocuri, grotesc, fără să sugereze totuși dimensiunea tragică a vagabondajului acestui fermecător inadaptabil. Constantin Cotimanis se fixează într-o monotonie exasperantă și păgubitoare pentru Aston, făcând să prevaleze traumatismul psihic, iar Ion Haiduc încearcă să-și anime partitura cu accente gangstерești, ceea ce contribuie la crearea unor surprize, dar nu și la adâncirea personajului, care, ca și celelalte, se înrudește mai degrabă cu eroii kafkieni. Mediocru, deci, deși, poate, cu premisele unei reprezentații de interes public, **Îngrijitorul** nu cred că va face carieră prea lungă pe scena Teatrului „Nottara", care, parcă intuind riscurile, s-a pregătit și cu o comedie pentru spectatorii săi de pe bulevard, argument cu care și-a justificat multe concesii. De această dată, numele abdicării de la exigență este **Întâlnire la Senlis** de Jean Anouilh, autorul care a scris **Becket** și **Ciocârlia** (chiar așa!) și care ar fi putut fi considerat o alegere onorabilă dacă nu ne-am afla în fața unui record de cădere. Fiindcă în acest spectacol, pe care refuz să l comentez, nici unul dintre numele ilustre de pe afiș nu este onorat: nici

experimentatul regizor de film Geo Saizescu, nici scenograful Mircea Râbinski şi cu atât mai puţin costumiera Andreea Hasnaş, nici actorii, atâtea nume de rezonanţă, care au o atât de mică prestaţie. Dacă, în partea întâi, Ion Siminie şi Lucia Mureşan, în roluri episodice, încearcă (cu pofta actorului care joacă rar sau deloc) să compună profesionist două siluete cu haz, ceea ce se petrece în partea a doua ne face repede să uităm chiar şi această firavă promisiune. Emil Hossu, trecut de mult de vârsta rolului, şi Catrinel Dumitrescu (jucând o ingenuitate falsă, jenant de agrară pentru salonul în care se petrece acţiunea) îşi compromit reputaţia de vedete, Viorel Comănici îngroaşă până la cabotinerie şi, în general, într-un efort disperat de a mulţumi publicul, fiecare face ce-l taie capul pentru a se salva, când de fapt nimic nu se poate aici salva. Unde vor fi fost privirile critice şi exigente ale esteţilor din acest teatru, care par a se amăgi cu gândul că a exista **oricum** e azi un act de bravură? Aşteptăm următoarea premieră, care se anunţă tot de senzaţie, fiind vorba despre piesa unui om foarte cumsecade, care curtează de mult Teatrul „Nottara", făcându-i servicii importante. N-a reuşit pe vremea directoratului Ion Brad, va fi, poate, răsplătit astăzi, în epoca tuturor posibilităţilor, când veţi auzi şi de dramaturgul Hristache Popescu.

DOINA PAPP

O FURTUNĂ CA-N POVEŞTI

FURTUNA de William Shakespeare ● TEATRUL ION CREANGĂ ● Data reprezentaţiei: 16 octombrie 1994 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Cornel Todea ● Scenografia: Anca Pâslaru ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distribuţia: Florin Busuioc (Prospero), Cristian Irimia (Caliban), Ştefan Mareş (Stefano), Ion Ionuţ Ciocia (Trinculo), Gheorghe Petcu (Alonso), Boris Petroff (Sebastian), Mihai Verbiţchi (Antonio), Eugen Apostol (Gonzalo), Marius Toma (Curteanul), Tania Popa (Miranda), Lucian Ifrim (Ferdinand), Liviu Pancu (Elf), Mirela Busuioc (Ariel), Marcela Andrei (Ariel 2), Anca Zamfirescu (Elf), Marioara Sterian (Elf), Mihaela Mitrache (Elf), Cornelia Pavlovici (Elf), Constantin Lupescu (Elf).

Ideea familiarizării micilor spectatori cu marile valori ale dramaturgiei universale, pe calea basmului, nu poate fi decât de salutat. Chiar dacă realizarea ei scenică e deosebit de dificilă, pândită fiind de nenumărate capcane, asupra cărora nu are rost să insistăm acum. Pe de altă parte, nici ideea de a oferi actorilor unui teatru pentru copii şi alte partituri decât cele „consacrate" nu mi se pare mai puţin benefică, pentru ei înşişi şi, deci, şi pentru spectatorii lor. Cu condiţia ca actorii să-şi respecte partiturile şi să joace astfel încât copiii să priceapă că Ariel nu e chiar iepuraşul, şi nici Caliban nu e chiar lupul. Deşi, ar putea să fie. Nu e Miranda un soi de Ileana Cosânzeana, iar Ferdinand un fel de Făt-Frumos? Lucrurile se complică puţin la Prospero, dar, cum există şi vrăjitori buni, care pot să-i ierte pe uzurpatori, şi mai există şi cortegii de zâne bune (vezi elfii), povestea îşi va urma cursul până la sfârşit. spre delectarea celor ce o **văd** pentru prima dată. Această **vizualizare** a condiţiei fiecărui personaj şi a relaţiilor dintre ele, capabilă să compenseze, până la un punct, bogăţia de nuanţe a textului, inevitabil sacrificată de scenariul spectacolului, l-a preocupat în primul rând pe regizorul Cornel Todea, nu puţine momente (în special coregrafice) ale reprezentaţiei riscând chiar să „cquozo" in feerie. De cele mai multe ori, însă, ele se salvează printr-un umor bine dozat sau printr-o autoironică devoalare a mijloacelor tehnice cu care sunt produse efectele sonore, de pildă, astfel încât spectacolul îşi revendică, insistent, o viziune modernă. Un argument în plus îl oferă modalitatea tratării rolului Prospero, regizorul evitând cu obstinaţie în acest caz recuzita efectelor scenice tradiţionale, cărora le preferă o austeră simplitate a gestului şi rostirii, personajul recomandându-se şi prin costum ca un om prin excelenţă al viitorului, deci al zilelor noastre.

Între intenţiile regizorale şi materializarea lor scenică se află, în primă şi în ultimă instanţă, actorii. Şi degeaba **înţeleg** ce-a vrut regizorul de la Prospero, dacă actorul care-l interpretează **nu mă convinge.** De altfel, Florin Busuioc pare el însuşi prea puţin convins de ceea ce face în acest rol. De aici, poate, rapiditatea cu care alunecă de la a juca „sec" la a juca pur şi simplu „alb" şi de la a fi cât mai „simplu" la a fi chiar simplist. Ca să nu mai vorbim de faptul că, deseori, nici nu se aude ce spune, chiar din primele rânduri. Pentru un actor de valoarea lui, eşecul din Prospero – în spectacolul de la premieră – rămâne aproape de neînţeles. Mult mai uşor explicabil e celălalt eşec, al lui Cristian Irimia în Caliban, actorul îngroşând totul, în afara oricărei idei de măsură. Şi vă daţi seama ce poate să iasă din Caliban, dacă actorul „trage" la public, cu mijloace cât mai „pe înţelesul" copiilor! Când copiii au, dimpotrivă, o înţelegere rapidă şi suplă pentru tot ceea ce este metaforă, respingând însă acele „prosteli" ale oamenilor mari care cred că, prin ele, pot să şi-i apropie!

O reuşită certă a spectacolului o constituie interpretarea lui Ariel de către Mirela Busuioc, actriţa demonstrând nu numai bogate resurse de sensibilitate, ci şi o înţelegere simpatetică a personajului, ce-şi doreşte deopotrivă protecţia lui Prospero, dar şi eliberarea din noile tipare care l-au încorsetat. O secondează Marcela Andrei (Ariel 2), sporind darul ubicuităţii personajului.

Bine distribuită, gândindu-ne şi la posibila sălbăticie sau frusteţe a personajului, e Tania Popa în Miranda, apariţie prea puţin nobiliară, dar de o cuceritoare prospeţime rustică. Totuşi, persistenţa supărătoare a accentului „de dincolo de Prut" nu e o notă bună nici pentru ea, nici pentru cei patru ani petrecuţi în Academia de Teatru şi Film, unde sperăm că se mai gândeşte cineva şi la dicţiune! Lucian Ifrim are în şi mai mare măsură datele cerute de personajul interpretat, Ferdinand devenind o apariţie emblematică a iubirii înflăcărate, de la „prima vedere". Îi lipseşte doar aura, să-i zicem măcar de poveste. Notabil, debutul lui Ion Ionuţ Ciocia în Trinculo. În cortegiul elfilor se văd Anca Zamfirescu, Marioara Sterian, Mihaela Mitrache, Cornelia Pavlovici. Păcat doar că până şi zânele bune îmbătrânesc.

Scenografia semnată de Anca Pâslaru, chiar dacă frizează uneori kitsch-ul, reuşeşte să ne ofere o **Furtună** ca-n poveşti.

VICTOR PARHON

MAGIE ŞI MESERIE

DRAGOSTEA CELOR TREI PORTOCALE de Carlo Gozzi ● TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 9 octombrie 1994 ● Regia: Nona Ciobanu ● Scenografia: Nona Ciobanu, Iulian Bălţăţescu ● Muzica: Iulian Bălţăţescu ● Distribuţia: Ionuţ Pohariu (Tartaglia, Farfarello), Lucian Ifrim (Truffaldino, Un clovn), Iulian Bălţăţescu (Pantalone, Fata Morgana, Ciungul), Liliana Pană, Tania Popa (Clarice, Bubă, Un clovn), Dana Ţapalagă (Celio, Smeraldina, Ţăţă, Un clovn), Liliana Gavrilescu (Ninetta, Creonta, Un clovn), Vitalie Bantaş (Leandro, Creonta, Un clovn, Un ţăran), Ionuţ Brancu (Silvio, Un ţăran).

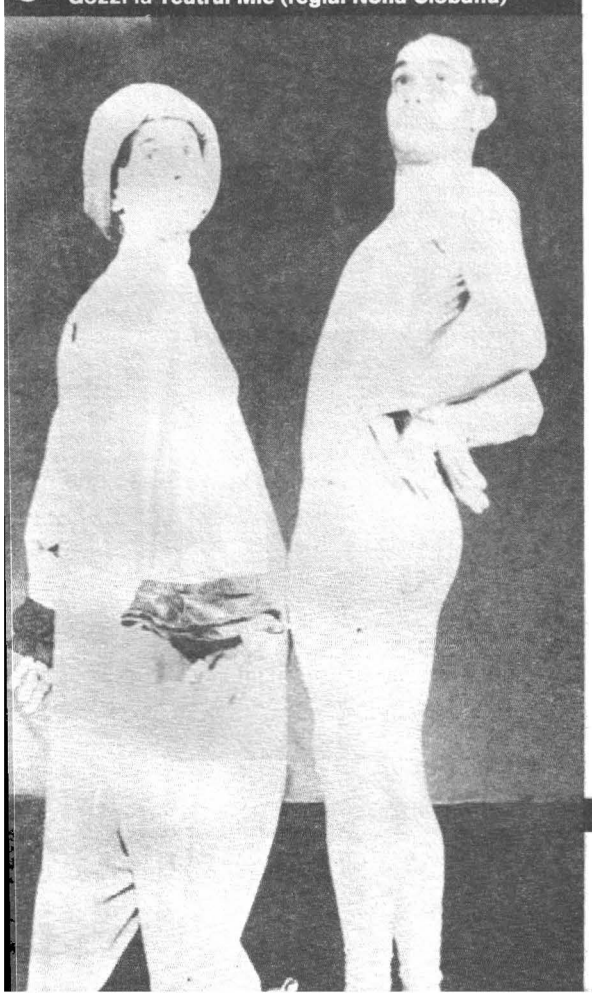
Teatrul fantastic al lui Carlo Gozzi îi poate atrage pe amatorii de exerciţii de stil prin teritoriul pe care-l oferă invenţiei regizorale. Măştile commediei dell'arte sunt dirijate de forţe supranaturale, caracterele evoluează în raport cu nişte determinări care le depăşesc, conflictul de interese este secundar.

Spaţiul poveştilor este transformat de regizoarea şi scenografa Nona Ciobanu (în ordinea reuşitei, ar trebui poate început cu scenografia) în succesiunea imaginilor Poveştii, a celei unice – a Facerii. Din cortina-pântec se nasc personajele; crisalide, larve, apoi fiinţe niciodată fixe, niciodată cu totul independente de impulsul iniţial. Ele se joacă de-a viaţa, dar regula jocului nu le aparţine. Tartaglia se naşte trist şi i se smulge un hohot de râs nu pentru că spectacolul oferit de Pantalone e comic (nu e!), ci pentru că e necesar să-şi regăsească această virtute ca să poată porni în căutarea celor trei portocale care-i vor dărui dragostea. Parcursul iniţiatic este şi el străbătut ca în vis, probele şi avertismentele, pedepsele şi răsplata se succedă paralel cu destinul personajelor. Momentele magice sunt marcate prin sonorizări şi iluminări adecvate, dar, prin desenul lor raţional, magia nu se arată. Forţele binelui şi ale răului se înfruntă deasupra şi dedesubtul măştilor, la rândul lor măşti în jocul organizat de cel care nu se vede. Imaginile copleşesc viaţa spectacolului, a cărui organizare este prea evidentă pentru a mai fi şi organică. Echipa interpreţilor mimează comicul, preocupată doar de rigoarea stilistică. de armonia mişcărilor. Actorii îşi asumă măştile unor personaje diferite, fără nici o preocupare „transformistă", încrezători în puterea de comunicare a semnului teatral. Când triumfă totuşi instinctul histrionic, refugiul este în tonul trivial, „băncos" al străzii. Fac o plăcută excepţie scenele dintre Tartaglia şi Ninetta, când Ionuţ Pohariu şi Liliana Gavrilescu izbutesc să se integreze în concepţia regizorală îmbogăţind-o. Cei doi interpreţi joacă naivitatea, candoarea dinăuntrul şi dinafara ei, ironia este acum de bună calitate, înviorând viaţa scenică a spectacolului. Merită consemnat şi efortul celorlalţi interpreţi de a se supune ansamblului, de a fi fideli constrângerii regizorale. Constrângere care, la rândul ei, are meritul consistenţei, al percutanţei imaginilor, al unei teatralităţi sofisticate. Dar e o teatralitate fără teatru, în care admiri intenţiile fără a te putea bucura de rezultate.

În disputa care, acum două secole, îl opunea pe Gozzi lui Goldoni, Nona Ciobanu îi asigură primului un întârziat triumf. În cariera tinerei regizoare, fără îndoială, un asemenea exerciţiu era necesar.

MAGDALENA BOIANGIU

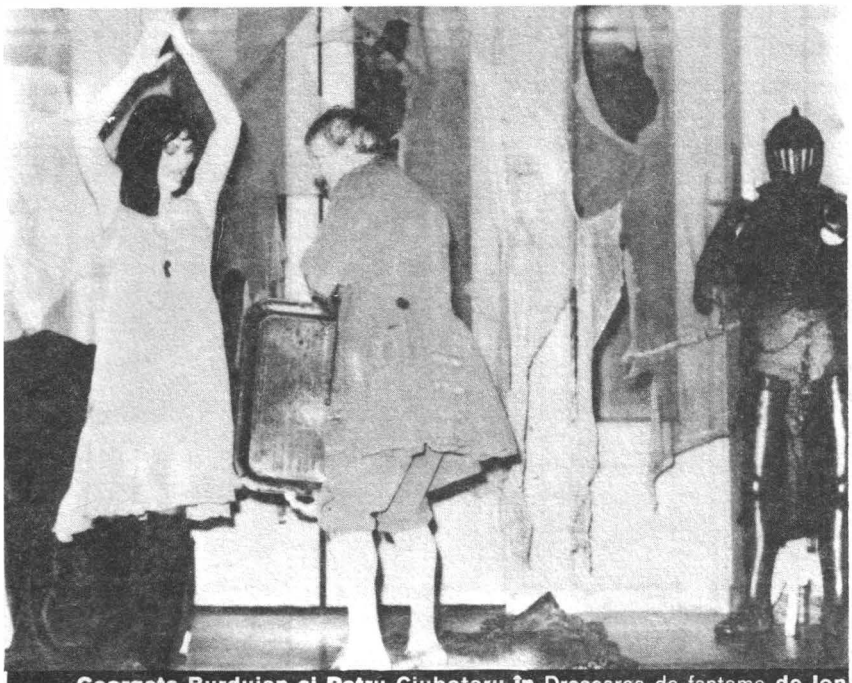
Moment din Dragostea celor trei portocale **de Carlo Gozzi la Teatrul Mic (regia: Nona Ciobanu)**



MEREU ÎN ACTUALITATE

DRESOAREA DE FANTOME de Ion Băieşu ● TEATRUL NAŢIONAL „VASILE ALECSANDRI" DIN IAŞI ● Data reprezentaţiei: 2 octombrie 1994 ● Regia: Irina Popescu-Boieru ● Scenografia: Vasile Jurje ● Ilustraţia muzicală: Anda Tăbăcaru ● Distribuţia: Georgeta Burdujan (Dresoarea), Petru Ciubotaru (Paznicul), Gabriel Florea, Lăcrămioara Petrea, Ana Gorschi, Dan Abuhnoaie, Ozana Ciubotaru (Fantomele).

Scrisă pe la începutul anilor '70, **Dresoarea de fantome** a avut premiera la un teatru londonez. În ţară, înainte de '89, a fost jucată, din câte ştiu, doar o dată, la secţia germană a teatrului din Sibiu. Nici nu e de mirare, fiind vorba despre un dur (dar şi deznădăjduit) pamflet la adresa tiraniei, ale cărui accente demascatoare sunt doar parţial camuflate sub haina transparentă a unei parabole în gust absurd. Căci oricine putea ghici identitatea – nu atât „personală", cât categorială. ideologică – a creaturii despotice care e trimisă într-un castel părăginit spre a dresa cu biciul fantomele foştilor stăpâni întru efectuarea de servicii hoteliere pentru preconizaţii turişti străini; iar cine erau fantomele, se vedea cu ochiul liber. E de presupus că pe cenzorii epocii expunerea procesului evolutiv al demenţei agresive a Dresoarei îi deranja mai mult decât finalul în care nălucile terorizate o ucid pe intrusă, ce nu va întârzia, de altfel, să „reînvie" pentru a le chinui mai departe. Nu e un final victorios şi optimist; dimpotrivă. Aş vrea să cred că nu tocmai finalul acesta îi atrage de vreo doi ani încoace pe regizori spre piesa lui Băieşu şi că nu în el stă uimitoarea, neliniştitoarea actualitate a textului. Fapt este însă că această actualitate răzbate din plin în spectacolul ieşean al Irinei Popescu-Boieru. Regizoarea şi-a limitat, de altfel, intervenţiile profesionale la amplasarea mizanscenei



Georgeta Burdujan şi Petru Ciubotaru în Dresoarea de fantome **de Ion Băieşu la TN Iaşi (regia: Irina Popescu-Boieru)**

UN REGRET

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Dacă revista noastră nu ar trebui să „consemneze" pentru viitorime strălucirea şi mizeriile teatrului din momentul de graţie (?) pe care îl trăim, cronica de faţă s-ar fi oprit după transcrierea distribuţiei spectacolului. Cu efecte pozitive pentru toată lumea. Eu n-aş mai fi consumat cuvinte; tipografia – hârtie şi cerneală. Autorul – persoană, sunt sigură, dintre cele mai stimabile, profesor la universitatea din Freiburg şi colaborator permanent al „Academiei Caţavencu", fie şi sub pseudonim – nu s-ar fi amărît citind despre textul său că e orice (mai exact: prelegere subţire împănată cu bancuri groase) numai piesă de teatru, nu. Regizorul – om (încă) tânăr, cu fantezie multă, uneori mai multă decât e prielnic – nu şi-ar fi făcut sânge rău aflând că lucrarea sa mi s-a părut o parodie inutilă la o inutilitate parodică. Actorii – nume cu greutate ale trupei ieşene – nu m-ar fi urît auzind că mi-a fost jenă să privesc cum îşi bat joc de propriul joc. Etc. Iar istoria teatrului ar fi reţinut, despre spectacolul ieşean, atât cât trebuia să reţină.

■ **A.G.**

într-un spaţiu de joc neconvenţional – foaierul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri", căruia scenograful Vasile Jurje nu a avut a-i adăuga decât minime elemente de decor. Acţiunea, prelungită uneori pe monumentalele scări şi prin galeriile ce înconjoară etajul, se vede întrucâtva diluată; nu însă şi văduvită de tensiune. Schimbarea coordonatelor spaţiale obişnuite ar fi reclamat însă şi modificarea stilului de joc, actorii aflându-se acum, în cea mai mare parte din timp, în imediata apropiere a publicului. E o condiţie căreia Petru Ciubotaru i s-a adaptat cu inteligenţă; al său bătrân Paznic este compus minuţios, din gesturi puţine şi expresii concentrate. Georgeta Burdujan (şi, o dată cu ea, regizoarea) rămâne însă datoare sub acest aspect. Dresoarea intră de la început „în forţă" şi, astfel, nuanţele se pierd, deşi interpreta demonstrează, pe unele porţiuni, că ar fi fost capabilă să le transmită.

ALICE GEORGESCU

P.S. Nu am revăzut spectacolul în foaierul Ateneului bucureştean, unde a fost prezentat în cadrul Festivalului „Caragiale". Aud că nu „arăta" deloc bine. E riscul inerent transplantărilor insuficient studiate.

VIAŢA ŞI PĂTIMIRILE LUI PUBLIUS OVIDIUS NASO de Paul Miron ● TEATRUL NAŢIONAL „VASILE ALECSANDRI" DIN IAŞI ● Data reprezentaţiei: 3 octombrie 1994 ● Regia: Ovidiu Lazăr ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuţia: Sergiu Tudose (Publius Ovidius Naso), Mihaela Arsenescu-Werner (Fulvia), Puşa Darie (Corinna), Adi Carauleanu (Porcius), Dan Aciobăniţei (Augustus), Violeta Popescu (Livia), Constantin Puşcaşu (Valer), Adrian Păduraru (Tullius), Petru Ciubotaru (Guros), Liviu Manoliu (Carpos), Despina Marcu (Gaeta), Anne-Marie Chertic (Brusturel), Cătălin Tudor Manea (Tânărul), Constantin Avădanei (Sclav 1), Daniel Busuioc (Sclav 2), Adina Popa, Cristina Cherţ (Voci).

Sergiu Tudose şi Liviu Manoliu în Viaţa şi pătimirile... **de Paul Miron la TN Iaşi (regia: Ovidiu Lazăr)**

foto: Brumaru Valentin

AMADEUS MUT

AMADEUS, compoziție de Constantin Cheianu și Sandu Vasilachi, după Peter Shaffer și David Weiss ● TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU" DIN CHIȘINĂU ● Data reprezentației: 4 noiembrie 1994 ● Regia: Sandu Vasilachi ● Scenografia: Anatol Rurac ● Expresia corporală și selecția muzicală: Victoria Bucun ● Costumele: Stela Verebceanu ● Distribuția: Ion Rusu (Mozart), Emil Gaju (Salieri), Silvia Luca (Constance), Daniela Mudreac (Caterina Cavalieri), Ion Mocanu (Leopold Mozart), Vitalie Cărăuș (Joseph II), Ana Bunescu (Sophie), Angela Ciobanu (Aloizia).

Năstrușnică – ideea tânărului regizor Sandu Vasilachi de a transforma celebra și admirabila piesă a englezului Peter Shaffer într-un spectacol fără vorbe, în care personajele se exprima gestual, prin dans și pe muzică. După cum vedeți, nu îndrăznesc să-i spun acestei viziuni nici balet, nici pantomimă și nici teatru, fiind câte ceva din toate acestea și mai mult pe deasupra, căci inserează și arii din operele lui Mozart, și momente de balet clasic, și chiar unele cuvinte necesare pentru identificarea personajelor sau expresa lor caracterizare. O întreprindere originală, în orice caz, ce se cere judecată în limitele propriei legități și argumentații. Așadar, considerând, probabil, materialul literar prea cunoscut, chiar „prea" celebru pentru a servi drept rapel într-un spectacol fără cuvinte, regizorul, cu binecunoscutu-i apetit pentru investigații în direcția plasticii teatrale, extrage din piesă un minimum de anecdotică, esențială însă pentru desenarea relațiilor și situațiilor prin simpla sugestie a imaginilor, a căror forță, pare a ne spune autorul, tinde nu doar să o suplinească pe aceea a cuvintelor, dar să o și întreacă. Este inventat și un personaj „de serviciu", întrupând spiritul demonic ce tulbură, incită, dublează, comentează, dar și leagă între ele personajele în plasa grațioasei înscenări la care asistăm. Între intenția de a ilustra textul cu mijloacele dansului și aceea de a „vizualiza" muzica, spectacolul încearcă să-și croiască un drum al său, cu momente de mare expresivitate, dar și cu altele tautologice, fiindcă dificultatea menținerii în complementaritate a planurilor este uneori insurmontabilă. Gândul inspirat de a polariza spectacolul în direcția unei imagini-simbol (pianul imens care domină scena) asigură coerență și fluență reprezentației, punând bine în valoare calitatea de semn a obiectului. Când își desfășoară, de pilda, figurația, reprezentând societatea saloanelor vieneze, pe suprafața „răbdătoare" a instrumentului, regizorul produce o frumoasă metaforă. Mai sunt și altele, la fel de inspirate, și câteva momente care se reține pentru frumusețe, emoție, dar și pentru idee: de pildă, coșmarul lui Salieri anticipând moartea lui Mozart, groapa comună ce-i înghite în același timp pe geniu și pe detractor: sau finalul, în care, în rotirea sa lină pe scena goală, pianul, poate cel mai grăitor dintre personajele acestui spectacol, ne lasă amintirea a două lumânări arzând pe altarul unei patimi mistuitoare din care s-a născut povestea celor două vieți. Ipoteza tragicelor remușcări ale lui Salieri. din debutul spectacolului, ce-i atribuie personajului un proces de conștiință despre care istoria nu e sigură că ar fi avut loc, prilejuiește de asemenea scene expresiv-dramatice, punctând acest balet al cabalei cu încă un semn al judecății în posteritate. Dacă facem abstracție de unele izbitoare asemănări cu imagini din filmul lui Forman, originala propunere a teatrului din Chișinău se susține în datele ei, convențional admise, prilejuind un mișcător impact cu drama creației mozartiene, a copilului-minune, așa cum ne-o relatează istoriografii. Nu și Peter Shaffer, pentru care important în explicarea ei rămâne argumentul intelectual și moral în vederea căruia și-a ales cu atâta grijă cuvintele.

DOINA PAPP

TEATRUL ȘI PUTEREA

IMPOSTORUL (AZ IMPOSZTOR) de Spiró György ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentației: 16 septembrie 1994 ● Regia: Árkosi Árpád ● Decoruri și costume: Dobre Kóthay Judit ● Distribuția: Ács Alajos (Boguslawski), Boér Ferenc (Kazynski), Nagy Dezsö (Rogowski), Spolarics Andrea (Kaminska), Salat Lehel (Kaminski), Borbáth Júlia (Skibinska), Jancsó Miklós (Skibinski), Orosz Lujza (Hrehorowiczowna), Tordai Tekla (Pieknowska), Biró József (Rybak), Dehel Gábor (Niedzielski), Hatházi András (Damse), Bács Miklós (Chodzko), László Gerö (Guvernatorul), Bogdán István (Regizorul tehnic), Ille Ferenc (Mânuitorul de decoruri), Katona Károly (Recuziterul), Panek Kati (Sufleuza), Madarász Lóránd (Adjutantul).

Indubitabil, teatrul este cea mai „socială" – și, implicit, cea mai „politică" – dintre arte. E o concluzie la care duce nu doar simpla observație de bun-simț, ci și numărul considerabil de scrieri ce pun în discuție raportul artist-Putere; în covârșitoare majoritate, acestea au ca erou central un om de teatru – de regulă, dramaturg sau actor, ori ambele. **Cabala bigoților** de Bulgakov și **Mephisto** de Klaus Mann sunt două exemple celebre. Din aceeași categorie tematică face parte și romanul **Gemenii** de Spiró György, apărut în 1981 și din care autorul a dramatizat, doi ani mai târziu, un fragment ce a devenit, sub titlul **Impostorul**, piesă de sine-stătătoare. Protagonistul este o figură mai puțin ilustră pe plan european, dar foarte importantă în țara sa: Wojciech Boguslawski (1757–1829), supranumit „părintele teatrului polonez". Artist complet – actor, dramaturg, regizor, istoric de teatru –, acesta s-a aflat, pare-se, în relații echivoce cu puternicii vremii, printre care se găsesc și reprezentanți pe pământ polonez ai Rusiei acelor ani. Complicitatea sa cu Puterea (ori, măcar, complezența față de ea) îmbracă, așadar, aspectul unei duble supuneri etice, națională și

Spolarics Andrea și Ács Alajos în Impostorul de Spiró György la Teatrul Maghiar din Cluj (regia: Árkosi Árpád)

socială, înfăptuită în scopul salvării propriei libertăţi de creaţie. Cât este adevăr şi cât legendă în această poveste nu-i, desigur, uşor de stabilit, mai ales că, după toate aparenţele, nici documentele de epocă nu se arată prea limpezi. Dar pe autor nu l-a interesat atât clarificarea chestiunii, cât „punerea problemei". A făcut-o imaginând descinderea lui Boguslawski în mijlocul unei trupe de teatru provinciale – din Vilna, unde personajul istoric a zăbovit, efectiv, un timp – care pregăteşte un spectacol cu **Tartuffe** de Molière, spre a fi prezentat în faţa guvernatorului rus al locului. Evident, titlul „piesei din piesă" nu e ales întâmplător; unul dintre actori intenţionează să folosească scena finală spre a lansa publicului o chemare la răzmeriţă. Dar Boguslawski, care preluase rolul titular, îl va informa pe guvernator despre complot, salvând astfel trupa, în timp ce răzvrătitul va fi condamnat la deportare. În acest punct, trebuie să recunosc că nu am înţeles prea bine intriga (poate, şi din cauza traducerii la cască, altminteri meritorie); prin urmare, nici caracterul personajului: este el un erou sau un banal denunţător? Dintr-o convorbire cu regizorul am dedus, însă, că ambiguitatea era în bună măsură voită, aşa încât Boguslawski apare, în cele din urmă, ca o versiune sui generis a lui Höfgen, eroul lui Klaus Mann.

PREMIERĂ PE ŢARĂ

Directorul de scenă, Árkosi Árpád, regizor invitat din Ungaria, a mai montat câteva spectacole cu ansamblul maghiar din Cluj; unul dintre ele, **Polliţia** de Slawomir Mrożek, a luat un premiu la prima ediţie a Festivalului „Caragiale". Obişnuinţa colaborării a creat o fericită acomodare mutuală între echipă şi regizor: montarea funcţionează lin şi „rotund", are armonie interioară şi emană aerul reconfortant al lucrului bine făcut, fără emfază şi false profunzimi. Imaginea plastică, datorată valoroasei scenografe Dobre Kothay Judit, e elegantă şi discretă. În spectacol apar mai toţi actorii importanţi ai teatrului (plus, invitat de la Satu Mare, Ács Alajos, în rolul lui Boguslawski), actori ce alcătuiesc, fără îndoială, cea mai solidă trupă maghiară din România. Indiferent de amploarea partiturilor, ei joacă exemplar, fără exagerări şi ieşiri „de efect". Se remarcă, din nou, Spolarics Andrea (originară din Ungaria, o actriţă de mare substanţă), apoi Biró József, Hatházy András şi Boér Ferenc. În totalitate, însă, spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj vădeşte o ţinută profesională elevată, a cărei lipsă, pe multe alte scene, începe să fie resimţită acut de privitor.

ALICE GEORGESCU

INFERNURI SUPRAPUSE

BUZUNARUL CU PÂINE de Matei Vişniec ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 1 noiembrie 1994 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Adina Panaitescu ● Distribuţia: Liviu Timuş (Omul cu baston), Tudor Tăbăcaru (Omul cu pălărie).

Ca dramaturg, Matei Vişniec n-a izbutit până astăzi să publice nici un volum. (Doar o piesă, alături de Alina Mungiu, la editura „Unitext".) Între timp, numele lui se „clasicizează". De aproape cinci ani încoace este cel mai jucat autor român de teatru şi unul dintre scriitorii de limbă franceză cu un număr apreciabil de texte tălmăcite în româneşte. I se dedică zeci de pagini, rubrici în reviste literare şi primeşte premii onorante. Numele lui ca dramaturg lipseşte din fişierul bibliotecilor, dar asta nu înseamnă că dramaturgia lui nu a devenit obiect de studiu pentru teze de doctorat, aşa cum aud că se întâmplă, spre exemplu, la Cluj. În fine, are mulţi admiratori şi tot atât de mulţi sunt cei ce refuză să vadă în textele lui dramatice noutatea.

Dacă a fost şi este posibilă această sumară istorie (în „dezbatere") a celebrităţii lui Matei Vişniec (de moment? eu cred că nu), atunci meritele sunt într-o măsură considerabilă ale prestigiosului regizor Nicolae Scarlat. Lui îi datorăm debutul pe scenă în România şi o suită de spectacole excepţionale după textele dramatice ale scriitorului parizian. Amintesc numai de **Şi cu violoncelul ce facem?** la Televiziune şi de **Caii la fereastră** la Teatrul Mic. Ultima montare a lui Nicolae Scarlat după un text de Vişniec este **Buzunarul cu pâine** la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ – spectacol prezent şi la Bucureşti în timpul Festivalului Naţional de Teatru, într-una din „Nopţile scurte" ale Teatrului Mic.

Buzunarul cu pâine, asemeni multor altor texte ale lui Vişniec, prilejuieşte receptorului, în chip previzibil, comparaţia cu universul beckettian, Omul cu baston şi Omul cu pălărie apropiindu-se de figurile lui Vladimir şi Estragon. Totuşi, nu asistăm la consumarea unei situaţii absurde **stricto sensu**, atâta vreme cât aventura dramatică a celor doi nu rezultă a fi complet văduvită de conţinut iniţiatic. Elementele parabolei sunt într-adevăr absurde: utopia dramatică urmăreşte personajele gravitând în jurul unei fântâni secate din străfundurile căreia pare că se aude urletul unui câine părăsit. Dar cei doi vor trăi o experienţă revelatorie, asemeni unor inconştienţi exploratori ai universului pe care-l populează. Dumnezeu **există**, chiar dacă el semnifică numai un teritoriu „de deasupra", fizic delimitat, şi nu unul al mântuirii. Amândurora li se va arunca pâine de sus, aşa cum ei înşişi aruncaseră câinelui (?) din fântână. Aceste universuri în universuri sunt nu numai zadarnice trepte spre mântuire, dar şi umilitoare ipostazieri ale celor aflaţi într-o relaţie de autoritate cu fiinţele de dedesubt. „Instanţa" de sus deliberează continuu, într-o dialectică ilustrată de deciziile şi ezitările comice ale celor doi. Ei nu izbutesc altceva decât să oscileze între voinţa de a-l „salva" pe cel de jos (câinele), trăgându-l la suprafaţă, şi plăcerea de a-l hrăni de la distanţă cu bucăţi de pâine, într-un iluzoriu exerciţiu al puterii şi al suzeranităţii. În cele din urmă, unul dintre protagonişti, Omul cu pălărie, rămâne în subterane, abandonat din neglijenţă de companionul său. Omul cu baston se închină, copleşit de vocea cavernoasă ce intonează „Tatăl nostru", iar celălalt se exilează fără voia lui, probabil sub chipul unui neîndemânatic zeu pogorît din ceruri, într-o lume pustiită, într-un infern...

Coborînd dinspre Ionescu şi Beckett, teatrul lui Vişniec atrage imediat atenţia esteţilor asupra acestei înrudiri formale şi îi determină necondiţionat să-l expedieze între liniile catalogului, aşa, din fuga impresiilor. Ca şi cum inventatorul unui mecanism ar atribui de la bun început obiectului său toate resursele de acţiune posibile, urmând ca cei ce ar încerca să-l perfecţioneze de fapt să-l compromită. Acest „déjà vu" adesea invocat se mărgineşte la asemănarea relativă a temelor dramatice cu cele ale precursorilor iluştri. Tema la Vişniec este, însă, numai **premisa funcţională**, ea angajând cu totul alte procese de organizare a discursului dramatic decât cele ale dramei (comediei) absurde din deceniul al şaselea. Ceea ce-l deosebeşte fundamental pe Vişniec de „modelele" lui este lirismul colocvial al limbajului dramatic, surpriza noilor paradoxuri logice şi lingvistice, condiţia personajelor – parcă umanizate –, funcţia lor exponenţial-poetică şi nu numai simbolic-schematică. De aici şi personajele-

poem din **Teatru descompus**, modalitate inedită de compoziţie literară.

Este ceea ce actorii Liviu Timuş şi Tudor Tăbăcaru intuiesc cu exactitate – sub direcţia de scenă a lui Nicolae Scarlat – în rolurile lor din **Buzunarul cu pâine**. Important este faptul că personajele întruchipate în spectacolul de la Piatra-Neamţ nu sunt fantoşe umanoide, fiinţe trăind într-o lume abandonată, ci prezenţe angrenate într-o încleştare existenţială problematică, tulburătoare şi pentru ei. Faţă de tipurile din drama absurdă, Omul cu baston şi Omul cu pălărie, chiar astfel înregistrate, sumar, sub semnul unor banale detalii vestimentare, sunt figuri mai personalizate. Scriitura nu mai este seacă, eliptică, ci, dimpotrivă, bogată, alertă, colocvială, trădând caractere individuale, dureri şi spaime nu întotdeauna proprii în general umanităţii, ci chiar acestor inşi pasageri prin scenă. Utopia, oricât de neverosimilă, devine posibilă, iminentă.

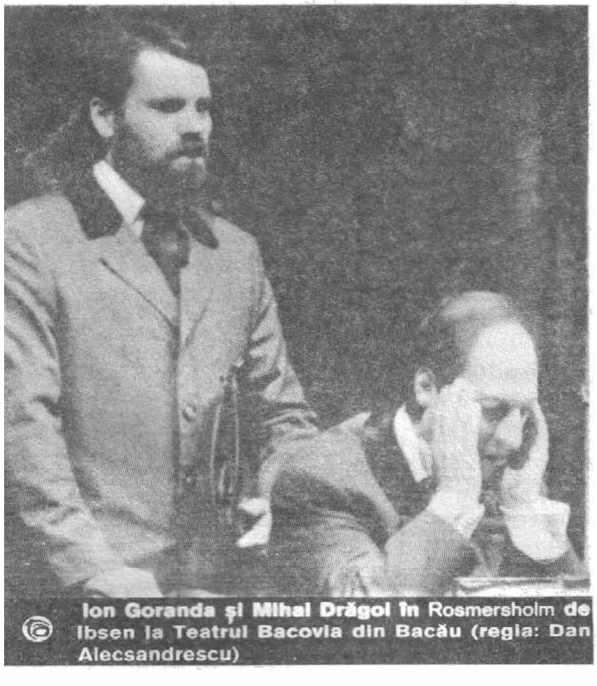
SEBASTIAN-VLAD POPA

O IPOTEZĂ: ROSMER CA IPOCHIMEN

ROSMERSHOLM de Henrik Ibsen. Traducere de Alexandru Sever şi Florin Murgescu ● TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU ● Data reprezentaţiei: 30 octombrie 1994 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Victor Creţulescu ● Distribuţia: Mihai Drăgoi (Johanes Rosmer), Firuţa Vădeanu (Rebeka West), Viorel Baltag (Kroll), Dinu Cezar (Ulrich Brendel), Ion Goranda (Peder Mortensgand), Constanţa Zmeu (Madam Helseth).

Din multitudinea interpretărilor, Dan Alecsandrescu alege un Ibsen-cronicar al momentului politic, al conflictelor generate de manierele impure ale celor care încearcă să-şi asume vocaţia ideilor generatoare de opţiuni concrete. Dramele intime ale lui Rosmer, sinuciderea soţiei, legătura cu Rebeka, lepădarea de Dumnezeu nu sunt decât etapele acomodării la principiul plăcerii imediate, cum ne explică regizorul în caietul-program: „Vezi atare ipochimen trecând cu nonşalanţă de la un crez politic la altul, de la o atitudine socială la alta, din compromis în compromis, doar-doar vor izbuti, cred ei, să-şi mascheze mizeria lăuntrică şi infernul sufletesc de care probabil nici nu sunt conştienţi". Condamnate, deci, de la bun început, personajele nu fac decât să-şi ascundă mizeria şi scopurile infame faţă de spectator. La Rosmersholm, reşedinţa pastorului Rosmer, Beata, soţia lui, se sinucide, lăsând spaţiul liber desfăşurării pasiunii pastorului pentru femeia pripăşită acolo cu scopuri acaparatoare. Sinucidere provocată – sugerează autorul şi accentuează spectacolul. sinucidere care echivalează cu o crimă. „Trimişii" cetăţii încearcă să profite de situaţie, promiţându-i lui Rosmer complicitatea prin tăcere în schimbul sprijinului politic. Atât conservatorul Kroll, cât şi progresistul radical Mortensgand îi cer să mintă, să nu facă publică renunţarea la religie, deoarece nimeni n-are nevoie de susţinerea unui răspopit, ci de părtinirea „omului lui Dumnezeu". În piesa lui Ibsen, acestea sunt premisele dramei, în spectacolul lui Dan Alecsandrescu – concluziile ei. Mai bătrân decât Ibsen cu câteva revoluţii, mai înţelept cu tot atâtea eşecuri, regizorul nu creditează personajele cu apetenţa pentru vreun ideal, cu sinceritatea căutării propriului drum. În această viziune, chiii albi de la Rosmersholm, morţii pe care nu-i poţi minţi, nu mai sunt criteriul adevărului la care trebuie raportat discursul personajelor, ci pedepsa ce le pândeşte. Textul se supune cu greu acestei deplasări de accent, iar interpreţii joacă minciuna, nu drama. O nesfârşită monotonie se revarsă asupra reprezentaţiei; iscusitul autor de spectacole care este Dan Alecsandrescu n-a izbutit să-l atragă pe Ibsen în partidul dezamăgiţilor decât cu preţul golirii piesei de dramatismul ei intrinsec. Mihai Drăgoi este un Rosmer infantil, care acţionează de teamă şi din încăpăţânare, l-a ascultat pe Dumnezeu, acum o urmează pe Rebeka şi moare aşa cum a trăit: împins şi tras. Firuţa Vădeanu expune forţa de caracter a Rebekăi West, dar e un motor care lucrează în gol, nici patima erotică, nici fervoarea ideilor nu-şi găsesc expresivitatea scenică. Viorel Baltag îşi detestă atât de tare personajul încât îl condamnă de la prima apariţie: o prezenţă fizic dezagreabilă, sonor discordantă, epuizându-şi mesajul o dată cu prima replică. Ion Goranda joacă imaginea dreptei despre stânga, un socialist soios, corupt, dispus la orice şantaj. Dinu Cezar desenează silueta scenică a beţivului universal, întrupare fizică a ratării, omul care a renunţat la morală, dar nu şi la discursul despre ea. Prezenţa sumbră a Constanţei Zmeu vine într-adevăr din piesa lui Ibsen, dar între ceea ce ştie ea şi ceea ce se discută pe scenă nu se stabileşte nici o relaţie.

Scenografia lui Victor Creţulescu sugerează includerea spaţiului domestic în hăţişul unei lumi ostile. Din păcate, maniera interpretării nu izbuteşte să creeze nici contrast, nici legături, nici tensiuni – totuşi, elemente esenţiale ale teatrului. ■



Ion Goranda şi Mihai Drăgoi în Rosmersholm **de Ibsen la Teatrul Bacovia din Bacău (regia: Dan Alecsandrescu)**

COMPLET ŞI PE JUMĂTATE

JACQUES sau SUPUNEREA de Eugen Ionescu ● TEATRUL „MARIA FILOTTI" DIN BRĂILA ● Data reprezentaţiei: 31 octombrie 1994 ● Regia: Grigore Gonţa ● Scenografia: Carmen Stănescu ● Distribuţia: Robert Constandache (Jacques), Rădiţa Roşu (Jacqueline), Bujor Macrin (Jacques, tatăl), Liliana Ghiţă (Jacques, mama), Gheorghe Moldovan (Jacques, bunicul), Marilena Negru (Jacques, bunica), Claudia Bratu (Roberta I, Roberta II), Marius Exarmu (Robert, tatăl), Wanessa Radu (Robert, mama).

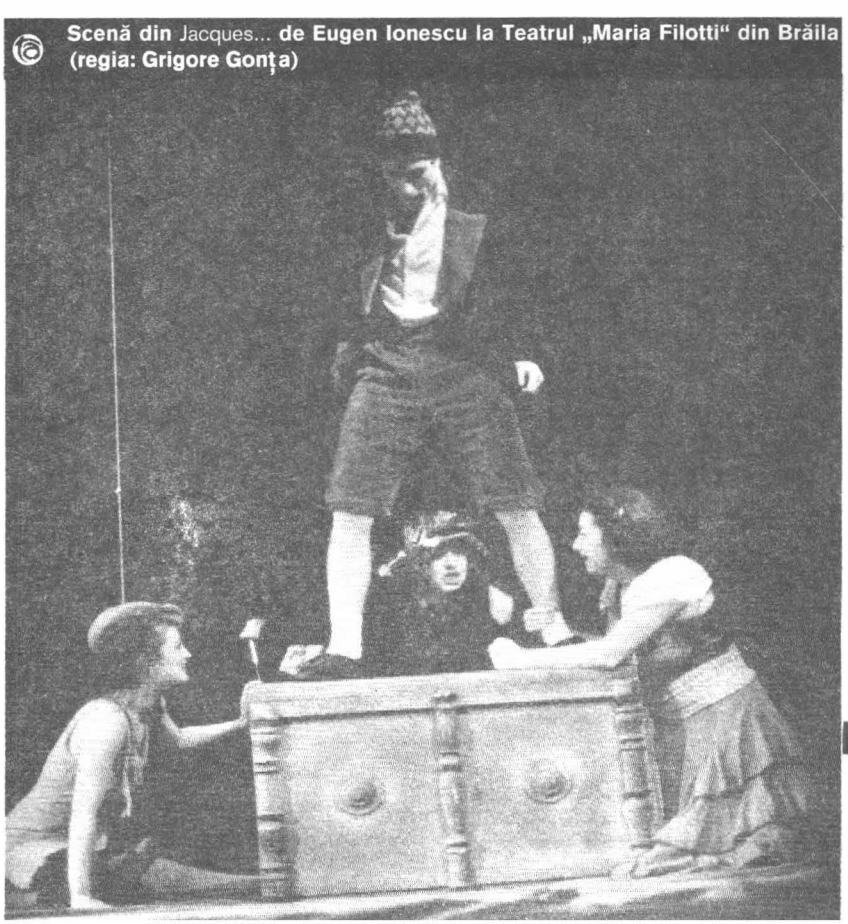
Deşi sunt îmbrăcate straniu şi se mişcă într un spaţiu scenic mobilat sumar, personajele care se agită atât de mânios la începutul spectacolului transmit o experienţă

familiară: vor să-l convingă cu binele sau cu răul pe fiul recalcitrant să se comporte așa cum doresc ei. Sunt convocate sentimentele și amenințările, iubirea și renegarea pentru a-l obliga pe Jacques să renunțe la protest, la izolare, să vină împreună cu ei, să fie la fel ca toți. Energia cu care turma recuperează oaia rătăcită are ceva dintr-o forță inexorabilă a naturii, nici argumentele, nici scopul n-au vreo importanță, totul e să se găsească o platformă pentru realizarea identității comunitare. Delirul verbal îi cuprinde pe toți, într-un crescendo savant orchestrat de autor și ordonat cu inventivitate scenică de către regizor. Prins la mijloc între sunetele mecanice emise de jucăria lui Jacques – modul lui de a-și exprima un protest imatur – și ofensiva tenace a familiei, spectatorul urmărește cu interes lupta, chiar dacă stăruie o anume confuzie în privința mizei. Așa cum era de prevăzut, insul e copleșit în cele din urmă, iese din izolare – acesta este primul pas spre înfrângere – și acceptă, întâi să declare, iar apoi să și creadă că-i plac cartofii cu slănină. De fapt, i s-a cerut un nimic, dar pe parcursul acestui nimic Jacques a aflat că „cel mai bun fel de a gândi corect este să vorbești fără să te gândești la ce spui". Până în acest punct, spectacolul lui Grigore Gonța se înscrie în mod original în alegoria ionesciană, asigurând viața scenică conceptelor și explorând cu îndemânare expresivitatea comică a dialogului.

Din momentul în care cartofii cu slănină devin o bază comună de gândire și se trece la desăvârșirea integrării prin căsătorie, spectacolul își reduce amplitudinea, sporind în același timp cantitatea de zgomot și mișcare. E un exces de agitație, care pare gratuită pentru că înțelesul dispare. Fără a-l scuza pe regizor pentru această oprire a motoarelor la jumătatea drumului, cred că și interpretul lui Jacques (Robert Constandache) este în bună măsură responsabil pentru acest derapaj. El este de la început o victimă, până la urmă neinteresantă nici în rezistență, nici în revoltă. Lupta pe care o dă din interiorul „sistemului" ca să obțină o logodnică cu trei nasuri, în loc de cea cu două nasuri care i se propune, este prezentată ca un capriciu, un capriciu al autorului, firește, care este „absurd" după cum toată lumea știe. Or, absurdul este al condiției umane și tocmai aceasta dispare din spectacol, înăbușită de mișcare, de zgomote, de semne lipsite de semnificație. O mască cu două nasuri înlocuită cu una cu trei nasuri rămâne un obiect de butaforie inexpresiv, dacă nimic nu ne face să înțelegem că, în fața urîtului, Jacques vine cu o pretenție enormă, în speranța că va scăpa, iar viața se dovedește extrem de imaginativă în materie de urît: în acest domeniu, ea izbutește să corespundă celor mai hidoase proiecții.

Trebuie totuși salutată performanța echipei de interpreți care-l urmează pe regizorul Grigore Gonța, cu devotament acrobatic și forță sonoră. Jacques-mama se declară la un moment dat „complet și pe jumătate disperată". E un sentiment care-l însoțește și pe spectator.

MAGDALENA BOIANGIU



Scenă din Jacques... **de Eugen Ionescu la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila (regia: Grigore Gonța)**

foto: Dan Vatamaniuc

DANSUL PEȘTIȘORILOR

FII BUN PÂNĂ LA MOARTE, adaptare după piesa și romanul omonime ale lui Zsigmond Móricz ● Scenariul și textele cântecelor: Tibor Miklós ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ**, secția maghiară ● Data reprezentației: 16 septembrie 1994 ● Regia: Pinczés István și László Porcsin (Ungaria) ● Decoruri și costume: Piroska E. Kiss (Ungaria) ● Coregrafia: György Nagy (Ungaria) ● Distribuția: József Kozsik, István Gadó, András Györffy, Ferenc Széllyes, Sándor Tatai, László Kilyén, István Zongor, György Kárp, Erzsébet Mózes, Zsuzsa László, Hajnal Somody, Gaby Mende, Ferenc Székely, Piroska Fodor, István Nagy, József Nagy, Emese Fülöp, Csaba Varga, Ferenc Abódi, Kinga Csíky, Sándor Székely, Ágota Tőkés.

Romanul „Fii bun până la moarte" de Zsigmond Móricz a apărut în volum în 1921. Peste câțiva ani, autorul însuși își dramatizează romanul, punând la dispoziția teatrelor o piesă originală, de sine-stătătoare. Premiera mondială a avut loc în seara zilei de 29 noiembrie 1929, la Teatrul Național din Budapesta, protagonistă fiind, în travesti, renumita actriță Piri Vaszary. De atunci s-a montat deseori, cu succes de public, pe scenele diferitelor instituții teatrale. În țara noastră, ultima montare datează din 1977, la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș, cu actrița Ottilia Borbáth în rolul principal.

Romanul autobiografic al lui Zsigmond Móricz este o delicatesă literară pentru copiii de vârstă școlară, dar nu numai. Întâmplările din carte reproduc o poveste reală, dar e o realitate perfecționată, sublimată. Romancierul se substituie personajului principal, Misi Nyilas. Narațiunea urmărește amănunțit maturizarea dureroasă a gimnazistului, proces în spatele căruia se află veșnicele probleme sociale ale vremii: inegalitatea dintre oameni, indiferența, nemernicia profesorilor, falimentul educației tipice secolului trecut. Scriitorul spunea despre mesajul romanului: „Copilul vede în adulți niște ființe deosebite... Închipuirile proprii și le vede materializate în adulți. În ochii copilului, omul matur se află pe piscul împlinirilor. Adultul este reprezentantul perfect al capacităților, al aptitudinilor ce i s-au indicat drept model de urmat (...). Dacă, însă, printr-un conflict nenorocit, printr-un accident moral, adulții se demască dintr-o dată în fața copilului – ei nu sunt mai desăvârșiți, mai buni, mai înțelegători decât colegii săi, ci, dimpotrivă, sunt indiferenți, fără suflet, similari camarazilor lui răi – atunci o lume imaginară se spulberă și copilul trece prin suferințe incomensurabile".

Teatrul „Csokonai" din Debrecen și-a sărbătorit în anul 1991 cea de-a 125-a aniversare. Conducerea instituției dorea

montarea unei piese nemijlocit legate de acest oraş, şi în intenţia atragerii publicului spre teatru. Astfel a apărut ideea transpunerii scenice a piesei **Fii bun până la moarte**, dar într-o formulă nouă, inedită. S-a optat pentru varianta musicalului. Scenariul şi textele cântecelor au fost scrise de Tibor Miklós, iar muzica a fost compusă de Tibor Kocsák. Cuplul de regizori István Pinczés – László Porcsin a montat de câteva ori acest muzical, în diferite teatre din Ungaria. Anul acesta l-au „exportat" în Finlanda, Japonia şi România. Aşa au ajuns la Naţionalul târgumureşean, unde au muncit toată vara cu un grup numeros de copii de vârstă şcolară şi cu actorii secţiei maghiare.

Musical-ul, acest gen mai puţin cunoscut pe meleagurile mureşene, a fost primit cu ropote de aplauze. Se prevede o serie lungă de reprezentaţii, atât la sediu, cât şi în turnee. Succesul se datorează în primul rând copiilor, care dansează şi evoluează pe scenă foarte bine. Din păcate, coloana sonoră (muzica şi vocile) au fost înregistrate în Ungaria, cu actorii de-acolo, aşa că interpreţilor variantei târgumureşene, degradaţi până la nivelul unor căscători de gură, nu le-a rămas altceva de făcut decât să mimeze cântatul... Parc-am urmări dansul peştişorilor dintr-un acvariu! Teatrul nefiind înzestrat cu mijloacele tehnice adecvate unui musical, spectacolul prezintă destule deficienţe. În primul rând, boxele acustice scot sunete scrâşnite, lipsind publicul de plăcerea audierii unor compoziţii muzicale altminteri foarte bune. În al doilea rând, cromatica iluminării este obişnuită, monocoloră, nu s-au utilizat filtre colorate, totul s-a rezumat la stingerea şi aprinderea rapidă a reflectoarelor, dorindu-se cu tot dinadinsul sugerarea unui aşa-zis joc de lumini. În al treilea rând, decorurile, şi ele împrumutate de la teatre ungureşti, au figurat într-o altă montare, la Nyíregyháza. Chiar şi soluţiile şi indicaţiile regizorale au fost preluate din montările precedente ale cuplului. Pe scurt, spectacolul este un „déjà vu": doar interpreţii diferă.

Grupul şcolarilor selectaţi în spectacol este forţa motrice care duce înainte acţiunea, precum am arătat. Alături de ei evoluează câţiva actori de seamă, în roluri episodice, rezolvate comod, fără conotaţii relevabile. Singură, Gaby Mende, actriţă pensionată de câtăva vreme, are două apariţii de neuitat, în care cântă şi dansează impecabil.

Se zvoneşte că motivul includerii în repertoriul stagiunii actuale a musical-ului **Fii bun până la moarte** ar fi fost recâştigarea publicului care în ultimii ani, s-a cam îndepărtat de teatru. Întrebarea ar fi: de ce s-a îndepărtat? De ce nu vin oamenii la teatru? Cauza principală nu este în nici un caz instalarea televiziunii prin cablu.

STRACULA ATTILA

„VRAJA" SUPERFICIALULUI

BOROBOAŢE de Molière. În româneşte de Adrian Maniu ● TEATRUL „TOMA CARAGIU" din PLOIEŞTI ● Data reprezentaţiei: 9 octombrie 1994 ● Un spectacol de Tudor Petruţ ● Interpretează: Mihai Coadă, Oana Mereuţă, Andrei Zaharescu, Delia Nartea, Ilie Gâlea, Oxana Moravec, Bogdana Darie, Dragoş Stemate, Silvia Codreanu, Fabian Gavriluţiu, Loredana Alexandrescu, Viorel Frîncu.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti a deschis stagiunea cu spectacolul **Boroboaţe (L'etourdi ou les contretemps)** de Molière, la care a lucrat o echipă foarte tânără, formată din nouă absolvenţi ai Academiei de Teatru şi Film (ultimele două promoţii) şi „dirijată" de regizorul Tudor Petruţ. Ceea ce ne-am fi dorit ar fi fost un debut promiţător pentru cei mai mulţi dintre ei, o desprindere de maniera teatrală practicată în institut, o tentativă de creionare a propriei personalităţi într-un spectacol convingător. Personal nu am văzut (dacă a existat, înainte ca Tudor Petruţ să plece în America) vreun text montat de acest tânăr regizor. Deci nu am nici un reper faţă de care să îl situez, afară de **Boroboaţele** de la Ploieşti. Cu amărăciune, însă, am înţeles că tentaţia către facil pare să-i fie mult mai la îndemână decât coborîrea în profunzimea generosului nostru spaţiu teatral. Mereu mă gândesc – şi scriu din nou, cu riscul de a mă repeta – ce şansă extraordinară a fost întâlnirea studenţilor-actori de la Târgu-Mureş, secţia maghiară, clasa profesorului Kovács Levente, în ultimul an al Academiei, cu doi dintre cei mai importanţi regizori români: Victor Ioan Frunză şi Tompa Gábor. Ce a însemnat, concret, acest „culoar"? **Tom Paine, Tartuffe,** pentru unii **Satyricon** şi **Istoria comică a magului Faust**, cu alte cuvinte texte solicitante, propuneri regizorale care pot imprima de la început alte perspective şi alte moduri de a înţelege profesia de actor.

Din păcate, despre **Boroboaţe** nu se poate afirma bucuria în faţa seriozităţii şi maturităţii pe care simţi nevoia să le „citeşti" mereu, dar cu atât mai mult la început de drum. Până la urmă, totul ţine, într-adevăr, şi de hazard, dar, de ce nu, de la un punct încolo, de dorinţa şi de opţiunea fiecăruia. La Ploieşti s-a optat pentru un spectacol care alunecă cu prea multă uşurinţă şi dezinvoltură spre superficial, spre o formulă manieristă. E destul de trist să vezi cât de greu este uneori să te desprinzi de scena studioului Casandra şi să calci cu dreptul pe scena profesionistă. Foarte puţini studenţi – actori sau regizori – au putut şi au reuşit să facă slalom printre şabloane şcoleşti. Ele sunt însă predominante în spectacolul lui Tudor Petruţ, şi doar Oana Mereuţă (Trufaldino, Ergast), Bogdana Darie (Ippolita), Ilie Gâlea (Anselmo) şi Dragoş Stemate (Leandro) au găsit soluţia să le ocolească şi să-şi pună în valoare jocul firesc. **Boroboaţe** este o mostră de commedia dell'arte în care însă chiar semnele distinctive ale genului l-au preocupat prea puţin pe regizor; de aceea, accentele nu sunt corect puse.

Spaţiul scenic este bine delimitat, pentru a face distincţia între cele două planuri pe care mizează montarea: realitate şi ficţiune. Culisele sunt la vedere, actorii se încălzesc, îşi aranjează accesoriile şi pregătesc spectatorii pentru „joc". Rând pe rând, intră în dreptunghiul de joc, marcat vizibil. Nu la fel de relevantă este punctarea intrării în sau ieşirii din poveste, din convenţie, trecerea de la „pasiv" la „activ" şi invers fiind de cele mai multe ori neglijată sau „ignorată". Savuroasele qui-pro-quo-uri ale commediei dell'arte ajung să fie doar pretexte pentru un joc exterior, pronunţat demonstrativ, lipsit de nuanţele pe care personajul Mascarillio, de pildă, le are în textul lui Molière, dar pe care, interpretat de Mihai Coadă, le pierde. Andrei Zaharescu, în Lelio, propune o versiune deloc credibilă, neargumentată nici de regie, nici de propriul joc, în care uşor gângavul şi naivul stăpân al lui Mascarillio este meditativ, uneori chiar grav, se ia în serios la propriu, astfel încât dihotomia din text între cele două personaje – stăpân şi slugă – se estompează pe scenă. Ironia şi farsa sunt şi ele puse între paranteze în relaţia Lelio-Celia, tratată ca o poveste de dragoste tipic liceeală, decupată cu ajutorul unei bande sonore cu muzică impregnată de stilul Cenaclului „Flacăra" (mă rog, fiecare cu nostalgiile lui...). Nu am reuşit să înţeleg până la sfârşit care au fost intenţiile regizorului cu aceste **Boroboaţe**, care a fost suportul motivaţiei pentru tenta de actualizare şi de romanţare a relaţiilor. De ce, mă întreb, această privire de sus asupra unui text cu disponibilităţi spre modernizare? De ce au fost atât de puţin exploatate resursele unor tineri actori?

Un aer de vedetism, greu de înţeles, traversează de la un capăt la altul **Boroboaţele** lui Tudor Petruţ, premiera Teatrului „Toma Caragiu" din Ploieşti, care îi ţine încă neîncărcaţi pe tinerii absolvenţi. Aşteptăm, însă, ca acest lucru să se întâmple cât mai curând, spre binele lor, al nostru şi al tuturor.

MARINA CONSTANTINESCU

UN ZBOR LA JOASĂ ÎNĂLȚIME

VICTIMELE DATORIEI de Eugen Ionescu ● Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu" din Bacău ● Data reprezentației: 26 septembrie 1994 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Constantin Ciubotariu ● Mișcarea scenică: Adina Cezar ● Muzica: Liviu Dănceanu ● Distribuția: Mihai Dinvale (Choubert), Mirela Comnoiu (Madeleine), Geo Popa (Polițistul), Ion Haiduc (Nicolas D'eu), Violeta Berbiuc (Doamna).

Pentru cei care au avut răgazul – și bucuria – să parcurgă însemnările, notele și contranotele, „fărâmele" de jurnal ale lui Eugen Ionescu, după ce i-au citit și i-au văzut piesele de teatru, în nu puține montări, opera dramatică ionesciană relevă un profund caracter autobiografic. Trăsături definitorii ale unei stări de spirit, precum irepresibila angoasă existențială a autorului, consecventul său nonconformism sau viscerala-i aversiune față de totalitarism, se regăsesc în operă nu doar ca laitmotive, ci și ca teme fundamentale, structurante ale acesteia. Mult mai surprinzătoare e însă „francheța" cu care pătrund în textul dramatic nenumărate obsesii coșmaresti ale autorului, cu caracter intim sau familial, ce nu-l vor părăsi toată viața. Mai ales din acest ultim punct de vedere, **Victimele datoriei** e o piesă prin excelență autobiografică, metaforele ei fiind în fapt tot atâtea codificări pentru ceea ce trebuia spus, fără să fie și numit ca atare. Construcția e capricioasă, vădit nonconformistă, părând în același timp încifrată, în special prin alternanța și interferarea de planuri. Dar toate aceste „sărituri de la una la alta" s-ar putea să nu urmeze decât logica dicteului suprarealist, scriitura consemnând astfel refuzul obstinat al oricărei forme de „cenzurare" a discursului auctorial. Oricât de stranie la prima vedere, modalitatea e până la urmă perfect logică, fiind și singura consubstanțială discursului: cum să accepți „autocenzura", reflex al unei presiuni din afară, într-o piesă care se opune cu vehemență oricărei intruziuni a **celorlalți** în viața **individului**? Nu sunt aceste intruziuni, cu cât mai bine mascate sau bine intenționate, cu atât mai periculoase și devastatoare? Rapidele schimbări de registru dramatic, de la parodic la grotesc și de la burlesc la tragicul iluminării, își au deci logica lor și nu ni se par circumscrise neapărat „absurdului", ci determinate mai curând de acea stăruitoare punere în ecuație a „realului ireal" cu „irealul real", ascuns poate în zonele tenebroase ale subconștientului. Piesa nu e dintre cele mai limpezi ale autorului, și nici n-ar putea să fie „limpezită" pe de-a-ntregul într-un spectacol sau altul. Dar nici nu poate fi mărunțită printr-o explicitare a segmentelor ei semantice, care ar pierde din vedere tocmai fluxul semnificant al derulării acestora –, întrezărită cale de acces la o cunoaștere ce ni se refuză.

Spectacolul semnat de regizorul Mircea Marin, cu o judicioasă profesionalitate nu numai în lucrul cu actorii, ci și în descifrarea sensurilor parțiale, secvențiale ale textului, rămâne dator la capitolul viziunii integratoare, de ansamblu. S-ar putea spune că decolarea se produce fără incidente, dar „zborul" rămâne la joasă înălțime, fără să poată lua altitudinea reclamată de piesă. Tentative există, repetate, aproape eroice, dar ori de câte ori jocul unui actor tinde să se înalțe, ceilalți reușesc să-l tragă repede în jos. Provenind din trupe diverse, aleși după criterii care nu ne scapă, dar asupra cărora n-are rost să insistăm, actorii joacă atât de diferit sub raport stilistic, încât par ei înșiși din spectacole diferite. Și e mai ușor, la un moment dat, să recunoști chiar stilul teatrelor din care provin și în care s-au format decât „stilul" spectacolului și amprenta regizorală la nivelul ansamblului. S-ar zice că regizorul a lucrat mai mult cu fiecare în parte, cu unele reușite certe la acest nivel, nemaiavând însă când să lucreze și cu toți la un loc. Că va fi fost sau nu așa, că vor fi existat poate și cauze „obiective" ș.a.m.d., contează prea puțin câtă vreme spectacolul e doar pe linia de plutire, dar nu devine important pentru nici unul dintre realizatorii lui. Poate cu excepția lui Geo Popa, interpretul Polițistului (și directorul Centrului Internațional de Cultură și Arte „George Apostu" din Bacău), care-și face, cu acest rol, o impetuoasă revenire pe scândura scenei. Are forța și respirația necesare partiturilor ample, iar când e bine strunit și nu sare calul (ca în scena de „teatru în teatru", unde, „spectator" al celor ce se întâmplă, îngroașă peste măsură!) poate fi impresionant prin tensiunea dramatică pe care i-o conferă personajului. Nu lipsită de sagacitate, în susținerea unei sarcini artistice dintre cele mai dificile, e interpretarea lui Mihai Dinvale (Choubert), actorul Teatrului Mic străduindu-se însă, de multe ori, să ia „pe cont propriu" ceea ce putea fi doar o izbândă a tuturor. Practicând un stil de joc diferit de al celor doi, destul de supărător, uneori, prin sublinieri explicite, ostentative, Mirela Comnoiu (Madeleine) nu reușește să facă un cuplu viabil cu nici unul dintre ei, ceea ce duce la sărăcirea semnificațiilor grave ale personajului. Insolita apariție funambulescă a lui Ion Haiduc (Nicolas D'eu) n-are nici o legătură cu restul spectacolului. Dar nici n-o putem judeca doar în sine, chiar dacă ea ne-a adus aminte mai curând de actorul de odinioară al Naționalului timișorean decât de cel de azi, de la Teatrul „Nottara". Situația creată ca urmare a acestei adevărate mișcări browniene rezultate din întâlnirea unor stiluri de joc diferite este ea însăși absurdă (desigur, nu în sensul în care putea vorbi Martin Eslin despre un teatru al „absurdului") și păgubitoare pentru semnătura regizorală a celui ce-a creat, la Brașov, un memorabil spectacol cu **Aniversarea** lui Pinter. Neputându-l uita, suntem moralmente obligați să-l raportăm pe Mircea Marin la propria-i stachetă artistică.

Dacă scenografia lui Constantin Ciubotariu și-a propus performanța unei inventivități care să nu ne rețină în vreun fel atenția, chiar a reușit.

VICTOR PARHON

P.S. Mai are acest spectacol vreo șansă? Da, și încă una foarte mare: turneele în străinătate. Fiind vorba, pe de o parte (prin asimilare), de teatrul românesc ce a cucerit lumea, iar pe de alta, de Eugen Ionescu, despre care toată lumea a auzit, chiar dacă nu l-a citit, dar din care – în limba română și în cazul dat – nimeni nu va înțelege nimic, n-avem nici o îndoială în privința obținerii unor „noi și răsunătoare succese românești peste hotare". Mai ales în continente și țări cât mai îndepărtate, care ar fi păcat să fie lipsite de „mesajul generos, de pace și prietenie" al trupei băcăuano-bucureștene. Că doar nu degeaba figurează în elegantul caiet-program al spectacolului, ca patroni spirituali ai producției, îndrituiți deci să mulțumească sponsorilor, Ministerul Culturii și Direcția pentru Administrarea Centrelor de Cultură! De la răsunătorul succes avut la Centrul cultural român din Paris de Centrul cultural Mogoșoaia (sub același înalt patronaj), ca producător de spectacole teatrale – un moment Caragiale, în interpretarea a doi cunoscuți actori bucureșteni, ce a marcat (după cum s-a zis și la televiziune) „debutul în regia de teatru" al regizorului de film Șerban Marinescu, întâmplător sau nu, autor al peliculei „Cel mai iubit dintre pământeni", ce s-a încercat a fi astfel lansată măcar pe piața mondială –, a trecut destul timp. Dacă „administrarea" centrelor de cultură se respecta ca „slat în stat", ar fi păcat să nu recidiveze! Cu siguranță, bani s-ar mai găsi. Ce nu face omul, numai așa, din patriotism, pentru imaginea României în lume?

TORȚIONARII NE-ADUC FERICIREA!

După zece ani și mai bine de la ultima premieră și primul volum de teatru, Iosif Naghiu s-a aflat brusc în grațiile juriilor, care i-au acordat aproape simultan trei importante premii: Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul UNITER pentru „Cea mai bună piesă a anului 1993" și unul dintre premiile Concursului de dramaturgie „Camil Petrescu" inițiat de Ministerul Culturii. Și iată-l, în fine, și în grațiile Televiziunii Române, care-și deschide stagiunea teatrală cu piesa **Celula poetului dispărut**. Un titlu ce s-ar putea să-l vizeze, indirect, și pe autor: apreciat, admirat, laureat, dar... nejucat.

În acord cu actualitatea și veridicitatea subiectului (la conferința de presă, o novice jurnalistă l-a întrebat pe scriitor „cum s-a documentat" și acesta „a dat vina" pe protagonist, spunând că el l-a inspirat!), drama este deopotrivă o tragedie, în măsura în care oglindește cruda realitate, și o farsă, în măsura în care realitatea frizează ridicolul. Nu se știe exact dacă viața sau arta au împins prezentul la limita absurdului, dar în orice caz intriga decantează evidența absolută, ignorată cu bună-știință. Din blazare sau inerție, din comoditate sau pur și simplu din incapacitatea de a reface un drum de luptă și credință ce și-a pierdut orice rațiune.

Consecvent discursului poetic de tip ionescian care-i asigură posibilitatea de a jongla cu sensurile când la propriu, când la figurat, dramaturgul se prevalează de resursele umorului negru. Hazul de necaz, à propos de ironiile soartei, Iosif Naghiu a hotărît să și-l exerseze de astă dată pe o canava „clasică", dar în textura cvasi-modernă a motivului „lumii pe dos", care – paradoxal – seamănă până la identificare cu cea „pe față". Victima de ieri – poetul în detenție – a devenit azi erou al disidenței, elogiat până și de pegră, dar practic anihilat moralmente prin chiar sintagmele noului limbaj de lemn și practicile „hărmălaiei ăsteia de-i zice tranziție", care aneantizează orice acțiune, orice noțiune. Chiar și pe cea de călău, de gardian metamorfozat în afabilă gazdă la închisoarea unde acum au acces și confort sporit bișnițarii cu dare de mână și businessmenii în refacere.

Din dorința (deșartă!) de a fi nu doar „teatru", ci „și film", decupajul regizoral al lui Silviu Jicman a supralicitat aportul televiziv în momentul de vârf al schimbării de orientare politico-socială, inserând secvențe documentare, dar și diletantistic înscenatele cadre de exterior cu reporterii în așteptare, interesați nu de poetul plonjat în trecut pentru recuperarea de sine, ci de un oarecare criminal de drept comun. O soluție tautologică aplicată unui text care ar fi avut de câștigat prin concentrare, prin eventuala eliminare a personajelor „de culoare locală" (Ion Haiduc și Constantin Cotimanis, în tandem pitoresc), mai mult sau mai puțin parazitare. Pentru că intensitatea stupidității în tensionatul dialog al personajelor centrale merita a fi sporită (precum în scena mișcării circulare de aparat ce înregistrează învăluirea victimei sau în cea a confruntării umbrelor prizoniere, fiecare, altui univers convențional), și nu diluată prin monotona reluare statică a aceluiași detaliu fizionomic.

Profitând de avantajele teatrului TV, Mircea Diaconu excelează, respirând la unison cu acest personaj al intelectualului marginalizat încă o dată printr-o umilitoare demonstrație de superioritate a sistemului opresiv și persuasiv, impenetrabil și imuabil. Sistem peren, susținut de un vajnic apărător al restaurației, amendată printr-o tandră formulă adaptată ambianței: „economia celulară de piață"! Valentin Teodosiu (răsfățat atât de operatorul Nicolae Niță, cât și de monteurii Constantin Marciuc și Daniel Niță) cunoaște la rându-i voluptatea exhibării insolenței temnicerului insidios ce-și arogă prerogative de protector sfătos, de o răutate periculoasă căci asociază prostia și lipsa de instrucție cu agerimea parvenirii, datorată încrederii acordate în numele fidelității față de vechea ordine.

Pentru închiderea cercului vicios al principiilor transparenței din spațiul concentraționar de totdeauna sunt aduși să evolueze în „baletul ideologiilor" și alți exponențiali pioni ai societății cinic reconsolidate. Colegul delator – amic profitor, generos oportunist șantajist, onctuos sau injurios – are în Mircea Rusu un interpret remarcabil, ce-și drămuiește perfect veninul dulceag și nimicnicia infinită într-un remarcabil portret al perfidei „solidarități" de opinie a ipocriților fără scrupul. Nuanțând volutele toleranței și compromisului ce contribuie la complicata sedimentare a faptelor de istorie, a ceea ce se invocă a fi „Arheologia erorii", apariția seraficei admiratoare este săvârșită de Ilinca Goia cu un exact dozaj, capriciul fiicei de știab figurând o altă ipostază a nerușinatei sfidări a martirajului real prin snoaba adulare secretă și încurajarea întru rezistență. Conform eternului îndemn „prin suferință la creație!". ■

TALE-QUALE

Cucerită atât de harul speculativ al fantasticului eliadesc, cât și de uimitoarea intuiție premonitorie, echipa TV care s-a angajat în transpunerea cinematografică a nuvelei lui Mircea Eliade **Mesagerul** (apărută în Editura Rum-Irina din București în 1991 și datată Palm Beach, Chicago, Decembrie 1979–Ianuarie 1980) se pare (după impresiile de la conferința de presă) că a trăit mai intens emoția participării la realizarea teleplay-ului decât s-a preocupat efectiv de elaborarea unei viziuni filmice propice transmiterii sensurilor secunde ale textului, crezând că este de ajuns o translare **tale quale**.

La lectură, abundența dialogului de **factură** expozitivă are altă pondere; pe ecran **verbiajul** obosește și bagatelizează **substanța** informației. De aceea, trebuie căutată starea, creată ambianța, fixată imaginea, fluidizată comunicarea, nefiind suficientă doar parcurgerea „performantă" a 70 de locuri de filmare.

Povestea studentului la matematici căruia aptitudinile excepționale îi permit o **întâlnire** ieșită din comun cu un personaj **mitic**, Ahashverus, ce-i facilitează rezolvarea unei ecuații fundamentale, intuită de însuși Einstein, își are morala ei; morală evidențiată prin punerea în relație a revelației parașiințifice cu derizoriul ridicolelor demersuri de supraveghere ale Securității. Ironia fină ce se insinuează în conflictul acesta de-a dreptul stupid între două forțe incompatibile, una ocultă, cealaltă... **ocultată**, nu există în spectacolul TV. S-au preferat două „coperte" grandilocvente: un preambul ce-l propulsează pe protagonistul asemănat și poreclit după un personaj al istoriei recente pe orbita martirajului christic și un final ce reafirmă ideea, prin urcarea unei autumnale Golgote.

Dacă în volumul de replici nu s-au operat necesarele reducții, în schimb narațiunea a fost segmentată printr-o anticipată prezentare a eroului în spitalul de boli nervoase unde urmează să fie internat în mod abuziv. Tenta polițistă cu apăsat și rigid caracter demascator (transmis și interpreților, merituoși actori obligați la un joc evaziv – Mircea Rusu, Liviu Crăciun, mai puțin Ion Pavlescu, Vladimir Găitan) estompează poezia specifică scrierii autorului.

Despre Mircea Eliade se spune că nu făcea distincție între beletristică și investigația științifică, opera întreagă reprezentând varii modalități de căutare a „interogației juste" – calea prin care omul ajunge să trăiască nu doar în Timp, ci și în Eternitate, onorându-și dubla dimensiune existențială, istorică și trans-istorică. În măsura în care Istoria este absorbită de Mitologie, fabulațiile scriitorului sunt transcrieri ale propriilor aventuri spirituale începute cu acea romanescă eboșă „Cum am descoperit piatra filosofală" – unul dintre primele acte de autentică sondare a metafizicului de către adolescentul miop ce avea să se proiecteze apoi în mai toate personajele sale, materializări ale obsesiilor, avatarurilor și stărilor de conștiință.

În aceste condiții, în care personalitatea scriitorului-savant se regăsește dispersată în caracterul personajelor sale care-i configurează misterul, stranietatea, unicitatea operei, protagoniștii acestei montări n-au avut un rol ușor. Constantin Dinulescu, cu maleabilitatea-i binecunoscută, s-a identificat cu legendarul personaj al Jidovului rătăcitor, sugerându-i cu discreție, dincolo de excesul de locvacitate, haloul damnării la o perpetuă penitență. O dată angajat pe traiectoria unui personaj de factura acestui Dayan, ucenic într-ale dialecticii dintre sacru și profan, dintre Dumnezeire și Meschinărie, tânărul actor de mare subtilitate intelectuală Marius Stănescu s-a întâlnit cu o creație excepțională, ce merita să fi beneficiat și de un decupaj adecvat micului ecran, care să-i fi evidențiat în totalitate extraordinara capacitate de transfigurare a Ideii, izbutită nu doar prin inflexiunea vocii, ci chiar prin imobilitatea figurii. O creație deosebită, ce indică indirect și limita dintre aspirație și veleitate, care n-a permis împlinirea spectacolului pe potriva dorinței realizatorilor săi (Constantin Dicu – adaptarea și regia, Liviu Pojoni – imaginea, Livia Danciu – muzica), cantonați la nivelul unei secvențe „emblematice": o sală de carnaval în care dansează fără sens costume fără... conținut.

IRINA COROIU

Cel mai bun... cea mai bună..

Ioan Chelaru (Pampon) și Virginia Mirea (Mița) în D'ale carnavalului de Caragiale la Teatrul de Comedie (regia: Mihai Manolescu)

Scenă din Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu); în prim-plan, Mitică Popescu (Sorin) și Mircea Albulescu (Dorn)

Nicu Mihoc, Balázs Attila și Nicolae Cristache în Satyricon după Petronius la TN Târgu-Mureș (regia: Victor Ioan Frunză)

Horațiu Mălăele alături de Cristian Șofron în Puricele de Georges Feydeau la „Nottara" (regia: Horațiu Mălăele)

Scenă din Sfârșitul Troiei de Walter Jenes la Teatrul Mic (regia: Vlad Mugur)

Cel mai bun... cea mai bună...

1. Piesă românească contemporană reprezentată
2. Piesă străină contemporană reprezentată
3. Spectacol
4. Regizor
5. Scenograf
6. Actor
7. Actriță
8. Teatru
9. ...și cel mai supărător fapt teatral din stagiunea 1993/94

Am adresat invitația de a completa rubricile de mai sus unui număr de 22 de critici teatrali din București și din țară. Au onorat-o 15 dintre ei. Iată răspunsurile lor:

MARGARETA BĂRBUȚĂ

1. **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian
2. **Victor sau copiii la putere** de Roger Vitrac
3. **Pescărușul** de A. P. Cehov (Teatrul Mic)
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk** de S. Anski (Teatrul Evreiesc de Stat)
5. Adriana Grand – **Satyricon** după Petronius, **Tom Paine** de Paul Foster și **Farse populare medievale** (Teatrul Național din Târgu-Mureș)
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul** și Peer Gynt tânăr, **Peer Gynt** de Henrik Ibsen (Teatrul Mic)
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Scindarea comunității teatrale.

MAGDALENA BOIANGIU

1. –
2. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca
3. **Poveste de iarnă** de Shakespeare (Teatrul Bulandra)
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Mircea Albulescu – Oorn, **Pescărușul**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Haosul managerial produs de deciziile de schimbare a directorilor de teatru, cu evidente consecințe în planul creației și al receptării.

MARINA CONSTANTINESCU

1. –
2. **Tom Paine** de Paul Foster
3. **Satyricon** și **Poveste de iarnă**
4. Victor Ioan Frunză – **Satyricon** și **Tom Paine** (Teatrul Național din Târgu-Mureș)
5. Adriana Grand – **Satyricon**; Maria Miu – **Poveste de iarnă**
6. Mihai Constantin – Leontes, **Poveste de iarnă**; Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul**
7. Maia Morgenstern – Lola Blau, **Astă seară, Lola Blau** de Georg Kreisler (Teatrul Evreiesc de Stat); Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**
8. Teatrul Odeon
9. a) Demiterea lui Al. Dabija; b) Hotărîrea de Guvern nr. 442, cu toate efectele ei dezastruoase și de lungă durată.

IRINA COROIU

1. **Buzunarul cu pâine** de Matei Vișniec
2. **Tom Paine** de Paul Foster
3. **Pescărușul**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon** și **Tom Paine**
6. George Constantin – rolurile din **Scrisori de dragoste** de R. A. Gurney și **Avarul** de Molière (Teatrul „Nottara")
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Demiterea directorilor de teatre.

CRISTINA DUMITRESCU

1. **Buzunarul cu pâine** de Matei Vișniec
2. **Înjunghiata** de Antonio Onetti
3. **Pescărușul, Satyricon, Dibuk**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**; Victor Ioan Frunză – **Satyricon**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Gheorghe Visu (Trigorin) și Mircea Albulescu (Oorn), **Pescărușul**; Nicolae Cristache, Nicu Mihoc și Balázs Attila – rolurile din **Satyricon**
8. Teatrul Odeon, Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Reluarea vechilor succese. Adică: eliminarea UNITER dintre organizatorii Festivalului Național (prea e liberă și independentă această uniune profesională și prea funcționează pe bază de alegeri și nu de numiri); absența spectacolului **Satyricon** din Festival (cât despre prezențe...), ceea ce înseamnă, după mine, reinstaurarea **nedisimulată** a cenzurii; decapitarea teatrelor (care aveau cum să fie decapitate, având ele până acum cap): Odeon, Naționalul din Târgu-Mureș.

ALICE GEORGESCU

1. **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu
2. **Impostorul** de Spiró György
3. **Poveste de iarnă**
4. Alexandru Darie – **Poveste de iarnă**; Cătălina Buzoianu – **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Tom Paine**, **Istoria comică a magului Faust** (Teatrul Național din Târgu-Mureș)
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul** și Peer Gynt-tânăr, **Peer Gynt**
7. Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**; Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Intervențiile brutale ale administrației în viața teatrală (destituiri abuzive, excluderea uniunii **profesionale** de la organizarea Festivalului Național de Teatru etc.) și disensiunile stupide (și, în aceste condiții, sinucigașe) dintre oamenii de teatru.

MIRCEA GHIȚULESCU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (TVR)
2. **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu
3. **Sfârșitul Troiei** de Walter Jens (Teatrul Mic, regia: Vlad Mugur)
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Mihai Mădescu – **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu, Centrul „George Apostu" din Bacău (decor) și Doina Levința – **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu (costume), Teatrul Național din Cluj
6. Marius Bodochi – rolul din **Săptămâna luminată**; Mircea Rusu – rolul din **Celula poetului dispărut** (TVR)
6. Melania Ursu – rolul din **Săptămâna luminată**
8. Teatrul Mic

9. Atitudinea UNITER față de Festivalul „I. L. Caragiale", pretinzând că a fost exclusă dintre organizatori. De fapt s-a exclus singură, din motive financiare, încă de la primele ediții.

DOINA PAPP

1. –
2. **Impostorul** de Spiró György
3. **Dibuk**, **Poveste de iarnă**, **Satyricon**
4. Cătălina Buzoianu – **Dibuk**; Alexandru Darie – **Poveste de iarnă**; Victor Ioan Frunză – **Satyricon**
5. Maria Miu – **Poveste de iarnă**; Adriana Grand – **Tom Paine**
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul** și Peer Gynt-tânăr, **Peer Gynt**
7. Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**; Dana Dogaru – Andromaca, **Sfârșitul Troiei**
8. Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. –

VICTOR PARHON

1. –
2. –
3. **Poveste de iarnă**
4. Alexandru Darie – **Poveste de iarnă**
5. Maria Miu – **Poveste de iarnă**
6. Mircea Albulescu – Dorn, **Pescărușul**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul;**
8. Teatrul Mic
9. Evident, neschimbarea **tuturor** directorilor de teatru!

LUDMILA PATLANJOGLU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (TVR)
2. **Dibuk** de S. Anski; **Adunarea păsărilor**, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache după Farrid Udin Attar
3. **Pescărușul**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon, Tom Paine** și **Istoria comică a magului Faust**
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul**; George Ivașcu – Crăcănel, **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale (Teatrul de Comedie), Peer Gynt-tânăr, **Peer Gynt**; Balazs Attila – Gyton, **Satyricon**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul;** Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de Iarnă**
8. Teatrul Mic; Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Conflictul dintre Ministerul Culturii, Inspectoratul pentru cultură al municipiului București și UNITER în legătură cu organizarea Festivalului național; neparticiparea spectacolului **Satyricon** la același Festival.

SEBASTIAN VLAD POPA

1. **Caii la fereastră** de Matei Vișniec
2. –
3. **Poveste de iarnă**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Maria Miu – **Poveste de iarnă**
6. –
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Demiterea lui Al. Dabija de la Odeon, avertismentele primite de Dan Micu de curând, reluarea „vechilor" apucături în administrație.

VICTOR SCORADEȚ

1. –
2. –
3. **Satyricon** (în reprezentația de la Târgu-Mureș)
4. Victor Ioan Frunză – **Satyricon** și **Tom Paine**
5. Adriana Grand – **Satyricon** și **Tom Paine**
6. Mihai Constantin – Leontes, **Poveste de iarnă**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Excluderea UNITER și a Primăriei orașului București de la organizarea celei de-a V-a ediții a Festivalului Național de Teatru.

VALENTIN SILVESTRU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (la Televiziune)
2. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca
3. **Poveste de iarnă**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Ioan Chelaru – Pampon, **D'ale carnavalului**
7. Carmen Galin – Mona, **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (Teatrul Național din București)
8. Superlativul nu are acoperire în anul artistic 1993–1994.
9. Valul de mizerii provocat cu deliberare și în chip anticultural în jurul admirabilului eveniment care a fost Festivalul Național „I. L. Caragiale".

NATALIA STANCU

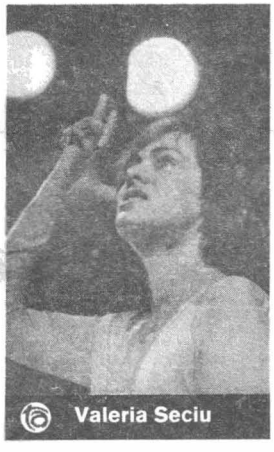
1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (TVR)
2. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca
3. **Pescărușul**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul**
5. Adriana Grand – **Satyricon** și **Farse medievale**
6. Horațiu Mălăele – rolurile din **Puricele** de Georges Feydeau (Teatrul „Nottara"); Ștefan Iordache – Bradley Pearson, **Prințul negru** de Iris Murdoch (Teatrul „Nottara"); Ilie Gheorghe – Napoleon, **Ferma animalelor** după George Orwell (Teatrul Național din Craiova)
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**; Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**
8. Teatrul Național din Craiova
9. Scindarea oamenilor de teatru pe considerente aparent politice și falsele experimente, mimarea durerilor facerii și a descoperirii lumii, cu privirea fixată pe propriul ombilic.

JULIETA ȚINTEA

1. –
2. –
3. **Dibuk**, **Săptămâna luminată**, **Poveste de iarnă**
4. Cătălina Buzoianu – **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Dan Glasu – Trimalchio, **Satyricon**
7. Ana Ioana Macaria – Nina Zarecinaia, **Pescărușul**; Roxana Guttman – Lea, **Dibuk**
8. –
9. Discordia dintre oamenii de teatru, de câțiva ani buni; schimbarea nejustificată a directorilor de teatre; excluderea UNITER de la organizarea Festivalului „I. L. Caragiale".

Recitalul dramatic sau Despre normalitatea „frauduloasă“

Își face loc, cu ostentație, o teorie bizară despre care, dacă n-ar ipostazia demersul critic al unor respectabili specialiști în domeniul literaturii precum Alexandru George sau Alex Ștefănescu, s-ar putea spune că pleacă dintr-o judecată iresponsabilă. Întreaga literatură (cultură) românească postbelică, inclusiv de la deceniul șapte încoace și deopotrivă cu valorile ei incontestabile – recunoscute ca atare –, este una siluită, dislocată din mersul ei firesc de către istoria politică. Ar mai fi existat Nichita Stănescu în poezie dacă nu s-ar fi petrecut ruptura de la 1947? Nu. Valorile ar fi fost altele. Și chiar dacă *acestea*, reale, pretind a-și manifesta vocația europeană în afara oricăror constrângeri ale cenzurilor statale, important trebuie să rămână îndeosebi faptul că valorile, într-o lume *normală*, ar fi trebuit să fie *altele*. E destul să ne amintim de întârâtarea copiilor prinși într-o utopică întrecere a condiționalelor: „da' dac-aș avea / aș fi...“ A discuta, așadar, *anormalitatea* creării unei paradigme axiologice – altminteri, validată în planul teoriei receptării – în numele *altor* valori (nici măcar mai înalte sau mai multe), dar care ar fi fost generate de condiții sociale *normale*, iată, zic eu, un subiect amuzant! Ca și cum cultura neamurilor a înflorit mereu pe trunchiul din lemn de cea mai bună esență al istoriei. Să numărăm, eventual, câte dintre gloriile spiritului s-au ivit în decorul idealizat al vremurilor *normale*, prin vremuri normale înțelegând, desigur, curgerea armonioasă și cristalină a unei istorii edenice! Sau, răsturnând datele, câte dintre acestea sunt produsul *normal* al conjuncturilor istorice! Mă întreb, mai ales, în numele cărui adevăr adevărat trebuie să „corectăm“ prestigiul marilor valori antologate legându-le cu o funie de piatra de moară a mizeriei și imposturii – de care, în realitate, s-au desprins! Alexandru George insistă, însă, în „România literară“ nr. 14/1994, să situeze *opera* dar și *capodopera* din perioada „relative(lor) dezghețuri, până la stabilirea în ultimii ani a social-fascismului de tip ceaușist“ în umbra unei culpe fatale – fatalitatea istoriei: anormalitatea condițiilor. Dar anormalitatea nu ca obstacol în calea creației și creatorului, ci ca stigmat al celui ce se naște în timpul epidemiei de ciumă. Pentru critic, în „condițiile anormale“ de până în 1990, „orice merit afirmat, oricât de temeinic, pare obținut prin fraudă, orice reputație, oricât de justificată, apare ca o impostură“. Până și situația „celui mai important poet contemporan“ „nu e mai puțin «anormală» și are nevoie de precizări, de disocieri și decantări pentru a fi mai just stabilită. Căci el a fost beneficiarul (poate fără să vrea) al unor situații favorabile anormale“. Observația e cinică, grimasă cârcotașă a unei sensibilități înciudate, care mimează rigoarea justițiară. Pentru critic, adevărul rostit într-o lume a minciunii este el însuși („apare“ ca) o infracțiune, tocmai ca gest provocat de teroarea minciunii, și dă seama de absența altor adevăruri. Ca și cum adevărul, în substanța lui, nu numai cauzal, s-ar putea naște și din minciună. Nu știu cât de instructiv ar fi să dezbatem variantele istorice posibile și să ne întrebăm care ar fi fost soarta poetului dacă ar fi „beneficiat“ de situații favorabile (sau nu) *normale*. Poate că normalitatea i-ar fi anulat din start vocația (iată o „fraudă“ pe care o putem deja estima), cine poate ști, și ar fi născut alt cel mai important poet, dar care nu poate rămâne decât o abstracție. Cine poate demonta resorturile cele mai intime ale ghinionului sau șansei, ale libertății sau concesiilor, succesului sau eșecului individual într-o lume „anormală“ (totalitară), sau într-una „normală“ (liberală, post-totalitară?)? Dar sunt convins că Alexandru George ar rezolva dilema în chip pasionant, cu atât mai mult cu cât domnia-sa lasă impresia că-și reprezintă *Istoria* pornind nu de la realitatea atotcuprinzătoare, întinsă până și peste marginile absurdului, ci de la ipoteze abstracte, prin oglinda deformată a retortelor alchimice.


Valeria Seciu

S-ar spune că și teatrul românesc, inclusiv cel al ultimilor cinci ani de izbânzi fără precedent, este „beneficiarul“ unor situații favorabile *anormale*: sistem instituționalizat de stat, mari echipe teatrale subvenționate (astăzi mai greu, contextul se normalizează), frecvența la spectacole a unui public avid de adevăruri incluse în șarade, absența unui program acceptabil de televiziune, iar în ziua de azi – „inerția“ unui reflex cultural de a se veni la teatru, ca urmare a exigențelor impuse de istoria anormală de până în 1990 s.cl. Observații bineștiute, prin litera cărora Alexandru George cu siguranță că ne-ar invita să privim cu „lucid“ scepticism amploarea și prestigiul fenomenului teatral românesc, ca și cum copilul tiranizat acasă de un tată pedant și cicălitor n-ar avea dreptul, în școală, la elogiul propriilor merite. Sunt, însă, și deprinderi culturale lăudabile, cu valoare umană și intelectuală pe care, deși le-a impus chiar situația „favorabilă anormală“, nu le includem în categoria euforizantelor cenacluri populare. Este și cazul *recitalului individual*, un gen dramatic astăzi pe cale de dispariție.

Până în 1990 recitalul dramatic se sprijinea pe condiții evident *anormale:* interesul publicului pentru poezie; nevoia lui de a-și converti impresia produsă de encomioanele oficiale versificate în bucuria participării la un act estetic autentic; canalizarea interesului către personalități neimpuse prin perseverența oficială, învestite natural simbolic cu prestigiu moral (astăzi personalitatea publică a devenit un atribut compromițător); nevoia de a evada din realitate; plictisul. În fine, s-ar mai putea adăuga faptul că acceptarea (și uneori încurajarea) recitalului dramatic nu era decât efectul de recul al ofensivei *canonice* (în accepțiunea literară știută) pe care ideologia o susținea în menținerea unor anume invariabile sociale și culturale. În acest sens, Eminescu – și în special *Scrisoarea III* – a fost poate una dintre cele mai bine păzite redute în strategia oficială. Din fericire, baremul anormalității a căzut. Rămâne regretul de a fi tras (de a trage) în cădere și un detaliu important al vieții teatrale românești: proba de

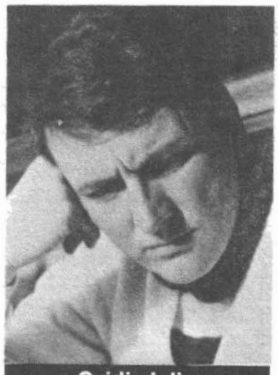
intelectualitate a actorului (ca inițiator și autor direct de proiect cultural) și a publicului (capabil să perceapă un spațiu esențializat dramatic, eliberat de modalitățile explicite de ipostaziere a *relației*). Pentru că, ce altceva poate însemna recitalul dramatic al Valeriei Seciu, Larisei Stase-Mureșan, al lui Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru sau Florian Pittiș, astăzi cel al Vioricăi Vatamanu, dacă nu pasul de la sine inițiat, învestit cu miză intelectuală și cu riscul liber asumat și egoist al creatorului, pe care actorul îl face de la condiția de interpret la cea de exeget?

Cu părere de rău, dezbaterea asupra fenomenului nu poate îndeplini condiția informației depline (deci eventualele omisiuni de nume nu sunt obligatoriu urmarea unei selecții), chiar legat de perioada foarte recentă, ca să nu mai vorbim de cea de până la sfârșitul deceniului nouă, pe care comentatorul, prin forța lucrurilor, nu o cunoaște defel și nu poate relata despre recitalul dramatic al unor actori precum Silvia Popovici, Irina Răchițeanu (poezie populară de dragoste), Rodica Mandache, Emil Botta, Tudor Gheorghe, Mircea Albulescu... Poate vreun critic cu experiența mai multor ani sau decenii de teatru ar putea, printr-un documentat excurs istoric, să „continue" pledoaria din textul de față.

Ideea de a evoca, stimulând efectul de ecou cultural, „gravele" verbului poematic din timbrul bogat și sobru al actorului prin timbrul marilor partituri clasice de pian i-a adus împreună în scenă pe Ion Caramitru și Dan Grigore, într-o suită de recitaluri aclamate de public. Discursul muzical și cel literar (texte poetice, proză, meditații filosofice) se dimensionează reciproc, își întind unul altuia punți într-un teritoriu predilect romantic, circumscris de artiști cu solemnitate – chiar și atunci când se strecoară ritmuri de foxtrot. Solemn înseamnă aici și didactic pentru că în recitalul cu texte eminesciene, spre exemplu, *cei doi* hamletizează cu inflexiuni romantice fără a-și ascunde suficient tentația demonstrativității, a gestului moral și moralizator. Pentru muzician și actor introvertirea capătă un chip manifest și încearcă să smulgă uimirea. E un mod orgolios și majestuos al lor de a oficia, fascinând asistența ca printr-o hipnoză pe care o exercită dar în afara căreia protagoniștii se retrag cu scepticism. Masiv și impunător, muzicianul este economic în mișcări, chiar auster, trecând ostentativ mașinal de la pian la orgă sau preluând simplu, printr-un gest neperceput, primele știme dintr-o sonată de Beethoven în nota gravă a vocabulelor eminesciene. În recitalul sus-amintit Ion Caramitru insistă asupra textelor de rezonanță filosofică din fragmentarium-ul operei lui Eminescu și fixează ca leitmotiv obsedant versurile: „Deopotrivă-i stăpânește / Raza ta și geniul morții" din *Scrisoarea I*. El construiește tensiunea dinamizând ritmurile și, în final, aglomerează textele în juxtapuneri halucinante, scurtcircuitări ale memoriei, vertijuri abisale ale unui eu liric care în final, regretabil, își disipează armonicele profunde romantice într-o dramă a lumii absurde-incomunicabile și a incomunicării: actorul va implora, mut, pe o tablă neagră, cu un burete umed, AJUTOR-ul! Dar nu era pentru prima dată când Eminescu se găsea invocat în apelurile de conștiință...

Ion Caramitru

În replică la spectacolele Caramitru-Grigore, alți doi artiști au inițiat un ciclu de spectacole-recital, pornind de la credința că poezia și muzica pot converge către un stadiu mai profund sincretic de comunicare. Ovidiu Iuliu Moldovan și un muzician-clarinetist – al cărui nume îmi este familiar(!) – au mizat mai mult pe inspirația în improvizație, fără a-și organiza strategic riguros spectacolul, de unde și fluctuațiile imprevizibile de tensiune (și din când în când, poate, și de reușită). Repertoriul lui Ovidiu Iuliu Moldovan se întinde de la Charles d'Orlèans, trecând prin Shakespeare, la Eminescu, apoi Arghezi, Blaga, Bacovia, se oprește, în sensul cronologiei literare, la Ion Alexandru și Nichita Stănescu. Îi răspund partituri de Telemann, Rameau, transcrieri după Bach, apoi Messiaen, Stravinski sau Olah. Se poate întâmpla ca muzicianul să intervină pe neașteptate, intersectând improvizatoric discursul poetic prin pete sonore, zgomote stranii ce tensionează ambianța scenică și creează un halou misterios în aerul cadențelor lirice. Actorul magnetizează prim-planul scenei în vreme ce „partenerul" său, șovăielnic, se ascunde și reapare subit, parcă fără să-și găsească locul, sau rămâne absent meditativ. Ba poate să spargă de-a dreptul convenția, comentând prin viu grai cursul spectacolului sau rostind el însuși versuri (din Ana Blandiana). Ovidiu Iuliu Moldovan, prin selecția repertoriului dar și prin modalitatea expresivă, este atent nu atât la nuanțarea unui sens moral al textului cât la dimensionarea unui univers magic, dominat de „viziuni" și revelant prin incantație. Dacă Ion Caramitru recuperează măsura etică, Ovidiu Iuliu Moldovan își apropie mai degrabă plasticitatea mirabilă a imaginii poetice pe care o dublează eufonic, totuși fără a încărca rostirea, ci dimpotrivă, menținând echilibrul, tonalitatea neutră, neexplicitată dramatic. În interpretare *intenția* rămâne anesteziată, actorul răspunde numai ca un instrument fidel unor comenzi care nu admit medierea lor întortocheată. În vreme ce la Ion Caramitru titanismul eminescian este cel al reflexivității metafizice și morale, la Ovidiu Iuliu Moldovan el corespunde imaginarului liric fabulos.


Ovidiu Iuliu Moldovan

Un moment antologic în istoria recitalului dramatic, gen atât de puțin cultivat, trebuie situat în vara anului 1990, când Valeria Seciu relua, cu sprijinul regizoarei Cătălina Buzoianu, spectacolul *Arta iubirii*, o incursiune lirică plină de meandre în profunzimea unei teme de prestigiu probabil neegalat în literatură: iubirea. Într-adevăr *o artă a iubirii* pe care numai proba unui *lector* de vocație ar putea-o condensa dintr-o arie imensă de poeme, de la Ovidiu până la Eminescu și Sandburg. Valeria Seciu oficiază, în același timp, și o artă a poeziei, căci, prinse de același fir, formele lirice sunt diverse. Actrița urmărește o împlinire dramatică a temei în raport cu succesiunea vârstelor umane, într-o alternanță de trăiri: ingenuitate, frivolitate sau senzualitate, adorație sau fascinație reflexivă și intelectualizată. O dată cu epuizarea energiilor proaspete ale tinereții dar și ale maturității ca stare analizată profund introspectiv (așteptarea, singurătatea, teribilul sentiment al femeii singure, renunțarea), sensul erotic al iubirii este abandonat pentru iubirea prin / pentru artă. Arta, totuși, un alt prilej de „ispitire", un eros refulat, trădat prin valori transcendente. Fragilă, feminină, Valeria Seciu insinuează o suferință mocnită și pendulează cu tragism între arta de a trăi prin iubire și arta de a trăi prin artă, așa cum o va face și sub chipul Donatei Genzi din *Regăsire* de Luigi Pirandello.

Larisa Stase-Mureşan de la Naţionalul din Timişoara creează, la rându-i, în 1990, un recital dramatic cu poezia Anei Blandiana, intitulat *Cumînţenia pămîntului*, distinsa actriţă urmărind în special filonul grav-filosofic al textelor şi permanenţa unui ison dramatic al întregii reprezentaţii: sentimentul morţii. De asemenea, actori precum Florian Pittiş sau Adrian Pintea şi-au dublat repertoriul tradiţional de personaje din teatru cu cel individual, al recitalurilor, de obicei, însă, prin intervenţii în reprezentaţii mozaicate.

Memorabil rămâne recitalul lui Florian Pittiş cu texte din *Cântec despre mine însumi* de Walt Whitman, 45 de minute de poezie rostită în tonalitatea perfid voalată a unui timbru profund, ce ascunde în clarobscur o lume paradoxală. Actorul intuieşte insinuările amăgitoare epic-referenţiale din poezia lui Whitman, de unde şi situarea registrelor expresive în cheia relatării imparţiale a „povestitorului". Oricât de pregnante ar fi accentele dramatice în interpretare, „personajul liric" se lasă permanent secondat (cenzurat) de un „narator" înţelept care interzice stridenţele sau recursul la autenticitate. El echilibrează patetismul, falsul patetism, derizoriul sau tragismul, confidenţa lirică sau extazul, învăluind totul în mister printr-o abia perceptibilă insinuare (auto)ironică.

Astăzi nu mai ştiu să existe vreun actor iniţiator de recitaluri dramatice, cu excepţia Vioricăi Vatamanu, absolventă de câtiva ani a Academiei de Teatru, actriţă la Teatrul Român-American „Eugene O'Neill". Ea câştigă premiul I la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău, 1992, şi alte câteva premii în 1991 şi 1992 la Gala tinerilor actori de la Costineşti şi la Festivalul Lucian Blaga de la Alba-Iulia. I-am urmărit spectacolul *Creanga de aur*, creat sub emblema teatrului din care face parte, la sala Atelier a Teatrului Naţional şi la Fundaţia Culturală Română, cu bucuria de a descoperi o actriţă din generaţia căreia îi aparţin şi eu, capabilă să conceapă de la sine putere şi din voinţă proprie un recital aducând laolaltă aproape 20 de nume de scriitori români şi străini prin scurte texte în proză, poeme: Tudor Muşatescu şi Nichita Stănescu, Teodor Mazilu şi Rabindranath Tagore, Mihail Sadoveanu şi Garcia Lorca sau versete din Vechiul şi Noul Testament... Totul sub un semn tutelar şi într-o construcţie armonizat edificată, cu accentele de tensiune echilibrate ritmic. Este „vocea" unei femei ce parcurge vârstele devenirii sale de la simplitatea ingenuu-rustică a primelor experienţe până la cea mistică, decisiv integratoare, din final. Actriţa păstrează mereu o nuanţă de naivitate în comportament, învestindu-şi „personajul liric" cu anume capricii temperamentale şi mici ticuri histrionice care-i conferă *identitatea*. Ni se dezvăluie astfel o *încercare* a unei vieţi, o epopee sentimentală şi, nu în ultimul rând, o conştiinţă mărturisitoare. „Vocea" nu este o abstracţie care-şi schimbă timbrul şi tonalitatea în funcţie de schimbarea decorului liric. Dacă, să spunem, o poezie de Nichita Stănescu, decupată din restul recitalului, s-ar putea să capete stridenţe stranii, în totalitatea spectacolului felul rostirii apare cu motivat, astfel încât fiecare text izbuteşte să reverbereze în fiinţa celuilalt, într-un *continuum* de substanţă şi relaţie dramatică. De unde şi dovada unei lecturi *profesionale* a Vioricăi Vatamanu ce intuieşte concordanţele dintre

Irina Răchiteanu

Viorica Vatamanu

regnuri lirice aparent de neapropiat. Dar, mai ales, nu asistăm niciodată la simpla „recitare", ci la instituirea unui *conflict*, în sens teatral, între personaj şi un public în ipostaza de conlocutor „pasiv". Fără a fi agresat sau a se rupe graniţele firesti, publicul trăieşte cu sufletul la gură participarea sa expectativă, la o tensiune permanent întreţinută, vie, fără căderi. Nu poate să nu mă uimească intransigenţa apelului pe care criticul Irina Coroiu îl face în cronica la *Creanga de aur* în nr. 1/94 al revistei: „Fraţi regizori, ajutor!". Nici vorbă de „«virtuozităţi» amatoristice" executate pe o succesiune de „replici" în proză sau în vers şi cu atât mai puţin se poate spune că recitalul „aglutinează" texte „care să varieze stările emoţionale şi, eventual, să schiţeze contrastante situaţii conflictuale în care se poate afla fiinţa umană...". Ce nu observă criticul este tocmai faptul că Viorica Vatamanu nici nu-şi concepe succesiunea de texte pornind de la ideea contrastului şi a posibilităţii de a-şi modifica „cu virtuozitate" registrele dramatice, ci, dimpotrivă, ea alternează monologuri lirice sau în proză care, deşi contrastante sub raport stilistic, sunt incorporate într-o atitudine scenică şi semnificativă *unitară*. Sigur că de la *Domnule Director* a lui Tudor Muşatescu la poemele nichitiene sau de la *Amintiri comune* de Teodor Mazilu la fragmentele din *Cruciada copiilor* (Blaga) sau din *Creanga de aur* (Sadoveanu) „scenariul" solistic se poate modifica, dar într-o trecere uşoară, nebruscată, sau cel mult tot atât de bruscă pe cât este permis unui *personaj* clar conturat să se transforme, în situaţii distincte. Aici observaţia critică nu mai depinde de posibila „cădere" a unei reprezentaţii anume dintr-o sută, ci de perceperea coerenţei în alcătuirea textului general şi în concepţia propriu-zisă a actului dramatic. Altminteri, sigur că ar fi recomandabil pentru actriţă să-şi şlefuiască dicţiunea nedezvăţată de insinuările graiului moldovenesc (asta da!) şi... eventual să se asigure cu batistă, ca orice om civilizat, pentru a face faţă „abundentei secreţii lacrimale şi nazale".

Aşadar, recitalul dramatic al Vioricăi Vatamanu este unicul, în prezent, în spaţiul teatral românesc. Tradiţia genului şi-a pierdut vitalitatea, dar, în fine, nu este chiar o tragedie. Într-o lume pragmatică recitalul dramatic angajează un efort mult prea sofisticat şi apare ca futil. Încerc, totuşi, să-mi definesc, chiar cu conştiinţa inutilităţii acestui gest, credinţa că normalizarea libertară a istoriei noastre nu trebuie în chip obligatoriu să postuleze instalarea treptată a unor noi forme de criză (prin ignoranţă) a expresiei culturale. „Frauduloasă" s-ar arăta, atunci, chiar consecinţa normalităţii, ceea ce este tot atât de intolerabil. Chiar dacă nimeni n-ar mai umple astăzi sala Ateneului (ceea ce nici nu cred că e adevărat), genul recitalului dramatic n-are temei să fie evitat. Decât de cei pentru care vedetismul reprezintă argumentul suprem de a urca pe scenă. Elita unei culturi nu se poate coagula numai prin participarea la succesele marilor „Teatre Naţionale", ci mai degrabă se recunoaşte prin prezenţa difuză, disipată în mici (şi uneori ascunse) centre de tensiune în care artistul şi receptorul probează, în intimitate, dimensiunea limbajelor iniţiatice.

mai, 1994

SEBASTIAN-VLAD POPA

Ce se întâmplă în... ...teatrele din Ardeal?

1. **Ce repertoriu pregătiți pentru stagiunea 1994–1995?**
2. **Cum colaborați cu celelalte teatre din țară?**
3. **Ce ne puteți spune despre participarea teatrului pe care îl conduceți la festivalurile naționale de profil?**
4. **Aveți schimburi de experiență cu trupe de peste hotare?**
5. **Există receptivitate din partea publicului local?**
6. **Pe plan financiar, cum se prezintă situația în teatrul condus de dumneavoastră?**

MIRCEA MARIAN, directorul Teatrului Dramatic din Baia Mare:

6. Încep cu sfârșitul. Finanțele, mai întâi. Suntem cu fundul în două luntre: vreo doi ani am ținut de municipiu, acum am revenit la județ. Municipiul spune că nu are bani, județul – că nu suntem în planul lor, deci nici ei nu ne pot finanța. Am prefera să rămânem la municipiu. Dacă vom avea bani, se va putea face repertoriul, dacă nu, va fi necesar să gândim altul, deși ne-ar părea rău. Noua lege prevede înregimentarea la minister, care va discuta din nou repertoriile. În fond, un județ sau un oraș știu mai bine ce au de făcut. Avem nevoie de mulți bani, deoarece suntem un teatru mai special, cuprinzând trei secții: dramă, revistă și păpuși, adică 111 persoane. Salariile sunt foarte mici, dar în total se ridică la un sfert de miliard de lei pe lună, ceea ce este destul de mult.

1. În privința deschiderii noii stagiuni, am început repetițiile la o premieră mondială: **Noapte de solstițiu** de Bujor Nedelcovici – o piesă inspirată din perioada decembrie 1989, punând problema responsabilității și a vinovăților. A fost prezentată la Radio acum câteva luni, dar premiera pe scenă ne aparține. Regia e semnată de Romeo Bărbosu, iar scenografia de Dana Urdă. În primele zile ale lunii octombrie vom începe să pregătim **Patima de sub ulmi** de O'Neill, iar apoi o piesă pentru copii, **Motanul încălțat**, dramatizare după Ch. Perrault. La secțiunea de Revistă, vom prezenta un spectacol de M. Maximilian și V. Veselovski – **Bine, merci**, apoi **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum. Teatrul de păpuși pregătește **Capra cu trei iezi** într-o nouă distribuție, de aceea o socotesc o premieră. De asemenea, o premieră pe țară – **Țara fără foc** de Chira Dragomir. Repet: acestea, dacă vor fi bani. Altfel, totul cade, exceptând spectacolul de revistă, care este deja gata.

Pentru perioada de după 1 ianuarie, avem și alte proiecte, printre care: **Caut urgent ginere comunist** de Nikolai Erdmann, **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, **Curve de lux** de Radu Iftimovici, care va apărea sub un alt titlu, asupra acestuia noi având unele rezerve; evident, nu de ordin puritan.

Alte probleme dureroase: trupa este formată din doisprezece actori și trei pensionari-colaboratori. Actori noi nu vin, preferă să rămână la București, așteptând un rol, iar pe cei care vin nu avem unde să-i cazăm – cinci actori dorm în teatru; abia acum avem un regizor. Ar trebui amintite tarifele pentru colaborări: pentru regie erau 20 000 de lei, acum un regizor serios nu vine fără 100 000 de lei. Pentru o piesă se plătesc 20 000 de lei – și ce-s 20 000 astăzi? La prețul acesta, nici nu mai merită să scrii.

2. Mai nou, plecarea în turneu a devenit o aventură, totul e foarte scump. La București n-am mai fost din 1987–1988.

3. Ultima dată am fost în 1993, cu spectacolul **Dresoarea de fantome**, la Festivalul „Ion Băieșu" de la Buzău, unde am obținut premiul II pentru regie și un premiu III pentru interpretare.

4. Am avut mai demult un schimb cu Teatrul Contemporan din Belgrad și cu Teatrul din Kilce, Polonia. Sperăm să colaborăm cu Théâtre le Long din Franța. Ei au o adaptare scenică după **Diaspora** de Monica Lovinescu. Vor să participe la Festivalul de la Piatra-Neamț și vor veni și aici. Cea mai „umblăreață" secție este cea de păpuși. Au luat multe premii peste hotare, urmează să plece la Nojgorod, iar pentru luna mai au o invitație în Franța, cu spectacolul **Capra cu trei iezi**.

5. Acum nu prea avem spectatori, dar cred că oamenii s-au cam săturat de TV și cinema și vor reveni la teatru. Nu trebuie să dezarmăm. Oricum, sunt preferate comediile – lumea vrea să râdă, să se distreze; dar și textele de actualitate.

R.: **Care este costul unui bilet?**

M.M.: 300–400 de lei. Dacă vin elevi de la școli din cartier, și mai ieftin. E dureros că sponsorii nu sunt interesați de teatru; de concursuri de frumusețe, de orice altceva – da, dar nu de teatru.

CRISTIAN IOAN, directorul Teatrului de Nord din Satu Mare:

1. E un teatru cu două secții, ceea ce e o chestie foarte complicată la ora actuală. La secția română pregătim **Toți fiii mei** de Arthur Miller, o coproducție româno-italiană, care va deschide stagiunea. Apoi, **Crăiasa zăpezii**, un spectacol pentru copii (în fiecare an facem câte un spectacol pentru cei mici), un muzical după **Cocoșatul de la Notre Dame** al lui V. Hugo, **Opereta** lui Gombrowicz și **Croitorii cei mari din Valahia** de Al. T. Popescu, astfel că punem și noi o piesă românească. La secția maghiară: **Codițele cireșelor negre** de Hunyady Sándor, **Inimă de câine** de Bulgakov...

2. Se va face un turneu prin țară cu o piesă pentru copii.

3. Acum urmează să se stabilească. Am primit o scrisoare de la Oradea, alta de la Arad. Când avem cu ce, mergem cu plăcere. În nici un caz nu vrem să ne facem de râs.

R.: Dumneavoastră ați funcționat simultan și ca director al Teatrului de Stat din Oradea...

C.I.: Da, un an de zile. A fost înfrângerea mea. Ei au tras de mine să mă duc, au vrut să mă mute acolo, dar n-am primit casă. Lunea mă urcam în mașină, stăteam la hotel până miercuri seara, când veneam înapoi. Apoi am lipsit câtva timp, am avut de făcut niște drumuri în interesul

Mariana Presecan în Arrivederci Livorno **după Goldoni, coproducţie Oradea/Satu Mare (regia: Cristian Ioan)**

ambelor teatre. În urma unui denunţ a venit Curtea de Conturi şi au găsit că am fost la Oradea doar douăsprezece zile din an şi mi-au imputat tot salariul, ceea ce e o mârşăvie. Totul s-a întâmplat din cauza contabilei-şefe de la Oradea, pe care oricum voiam să o schimb, dar nu aveam cu cine. Suta aceea de mii pe care o primeam de acolo mergea pe cauciucuri, benzină, hotel şi mâncare. Acum sunt într-un proces urît de tot cu ei – sar în sus când ştiu că dreptatea e de partea mea. De la Oradea mi-am dat demisia. A fost o înfrângere; un dezastru financiar, fizic şi psihic. Asta s-a întâmplat în douăsprezece luni, în care foarte puţini voiau să facă ceva, mulţi doreau să fie directori; pe unii chiar i-am **lăsat** – pe Harizomenov, care conduce teatrul acum şi care o voia foarte tare, dar nu era singurul. Sunt naivi, cred că dacă eşti director, tai şi spânzuri! Cât am fost acolo am făcut câteva schimbări, rezultatele **se** vor vedea în timp.

4. Am început să ne mişcăm. Sperăm că acest bulgăre o va lua la vale. În timpul turneului din Italia cu **Arrivederci Livorno** (30 octombrie – 8 noiembrie 1994) vom fi văzuţi de directorul de la RAIUNO, special chemat pentru asta. Apoi, pe unde merg port cu mine pliante. Important e să te vadă lumea, dacă le placi, te mai cheamă.

R.: Care sunt şansele tinerilor care ar dori să se angajeze la dumneavoastră?

C.I. Au toate şansele, dar nu vine nimeni. A sosit o fată care a terminat la music-hall, clasa Stela Popescu – **Al.** Arşinel, şi un băiat care a urmat timp de doi ani IATC-ul. Avem, deci doi copii. La anul sperăm să mai vină patru. Decât să ardă gazul în Bucureşti şi să nu facă nimic, mai bine s-ar angaja aici. Eu şi acum sunt dispus să-i iau.

5. Publicul este şi va fi tot mai bun. Avem o parte dintre spectatori cu gusturi bune, rafinate. Eu cunosc familii care au venit la toate spectacolele festivalului (Festivalul internaţional Teatru-Imagine, care are loc anual la Satu Mare – **n.n.**). Unii şi-au luat concediu special pentru asta. Pe de altă parte, există şi un public căruia trebuie să-i măguleşti gusturile – de aceea punem şi un muzical **(Cocoşatul de la Notre Dame)** şi o comedie – să râdă lumea.

6. În general, ne-am descurcat. Cât timp am fost sub oblăduirea Consiliului Judeţean, am avut bani. Acum nu ştiu sub patronajul cui suntem, pentru că şi aici Consiliul Judeţean a dat în judecată Hotărîrea Guvernului – aşa cum e normal. Teatrul e al oraşului, nu al ministerului, nu-i aşa?

DOREL VIŞAN, directorul Teatrului Naţional din Cluj-Napoca:

1. În primul rând va fi o stagiune jubiliară – Teatrul Naţional din Cluj împlineşte 75 de ani de activitate teatrală. Suntem în discuţii în legătură cu piesa care va fi oferită pentru această sărbătorire, oscilăm între **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale şi **Mult zgomot pentru nimic** de W. Shakespeare. Dorinţa noastră ar fi să „facem" un român.

Am angajat doi regizori tineri, care au mai montat la noi – Theodor Cristian Popescu şi Anca Bradu. Primul va pune un Shakespeare, iar Anca, probabil, **Ivona, principesa Burgundiei** şi o dramatizare după o operă germană – **Till Eulenspiegel.** Domnul Măniuţiu, care a regizat **Săptămâna luminată**, ce a bătut deja o jumătate din Europa şi cu care ne vom prezenta la Cairo, va monta **Jocul de-a măcelul** de Eugen Ionescu. O altă propunere este **Coriolan** de Shakespeare, pusă de Theodor Cristian Popescu. Vom mai pregăti o piesă pentru copii şi încă una românească – un Delavrancea sau **Vlaicu Vodă**. Vor fi cam şapte-opt premiere; anul trecut am făcut douăsprezece, dintre care două restituiri culturale, iar Ministerul Culturii, care ne-a promis că ne ajută, nu ne-a dat nici un chior. Într-un fel, a fost mai atent cu noi acum, dar eu cred că ar trebui să se aplece cu mai mare grijă spre un teatru de o asemenea importanţă culturală şi politică.

R.: La Cluj funcţionează şi o Facultate de Teatru, care are o secţie de actorie. Anul viitor va termina prima promoţie. Ce le puteţi oferi?

D.V.: Am mai colaborat cu studenţii, iar perspectiva e deschisă. Fiind şaisprezece Academii de Teatru în România, avem de unde alege. S-ar putea ca un director de teatru din Bucureşti să aleagă un student de la Cluj, şi viceversa. Oricum, cei buni vor fi în atenţia noastră.

2. În general avem relaţii cu teatrele din Bucureşti (Teatrul Naţional şi Odeon) sau cu cele din oraşele mari, cu care avem schimburi culturale. Din nefericire, facem tot mai puţine deplasări din cauza costurilor ridicate.

- 3. Suntem înscrişi la Festivalul „I. L. Caragiale" cu două piese: **Săptămâna luminată**, în regia lui Mihai Măniuţiu, şi **Scene dintr-o execuţie** de Howard Barker, în regia lui Cristian Popescu – a fost spectacolul lui de încercare pentru a intra în acest teatru. Consider că el şi Anca Bradu sunt doi regizori de foarte bună perspectivă, au cultură teatrală, simţul scenei şi uşurinţa de a lucra cu actorul, ceea ce e un lucru extraordinar, pentru că mulţi regizori au pierdut asta şi se ocupă mai mult de un exerciţiu de regie decât de unul de teatru. Dar aşa sunt şi spectacolele, şi aşa le primeşte şi publicul. Bine că măcar le primeşte critica teatrală **(cineva îi şopteşte d-lui Vişan: „treci peste asta")**, pentru că puţini critici se mai ocupă de teatru, ceea ce „e un lucru rău", după cum spune Ecleziastul.

4. Avem relaţii nu cu teatre propriu-zise, dar cu Anglia, Canada, Austria, Ungaria, iar acum şi cu Iugoslavia. De asemenea, suntem în curs de realizare a unor proiecte de schimb cultural cu Belgia: o regizoare de la ei să monteze aici, iar spectacolul să facă un turneu la Bruxelles. Avem apoi o traducere în franceză a **Meşterului Manole**, dar pentru un program care e mai dificil. Am mai primit o propunere pentru un turneu în Sicilia. Suntem plasaţi pe orbita continentală şi asta nu poate face decât foarte bine teatrului românesc.

5. Publicul este cum îl facem noi. Dacă avem spectacole bune, vine lumea; dacă nu – nu. Şi am observat că spectacolele astea, „cu urechea dreaptă scărpinată de mâna stângă", nu prea plac; ei vor spectacole realiste. Avem public bun, poate că noi nu suntem la înălţimea lui.

6. La noi s-au rezolvat prin grija guvernului şi a Ministerului Culturii. „După lupte seculare" care au durat doi ani, ne-au oferit sumele necesare pentru a face faţă

creşterii preţurilor, lucru pentru care mulţumesc şi pe această cale domnului prim-ministru şi d-lui Iliescu. Din nefericire, însă, aflu cu stupoare că, după ce guvernul a aprobat 240 de milioane pentru sărbătorirea a 75 de ani, Ministerul Culturii nu poate oferi mai mult de 60 de milioane, ceea ce... Preconizăm să scoatem prima carte completă a Teatrului Naţional din Cluj, la care au lucrat timp de un an opt oameni (trei secretari literari, profesori universitari, foşti directori ai Teatrului Naţional, gazetari, scriitori...), carte care e pregătită pentru tipar, dar nu avem bani.

Acum doi ani s-a sărbătorit Teatrul Maghiar din Cluj, ceea ce e un lucru minunat. Intră în obligaţiile statului român să creeze condiţii de manifestare tuturor teatrelor, dar consider că atenţia pentru Teatrul Naţional e cardinală, deoarece altfel nu putem să lăsăm „urmaşilor noştri" însemnele calităţii şi ale muncii noastre. Ar fi o ruşine să fim trecuţi cu vederea, deoarece în Teatrul Naţional s-a suferit timp de 75 de ani, s-a muncit, s-au lansat artişti mari şi s-a culturalizat o întreagă Transilvanie.

TOMPA GÁBOR, directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca:

1. Pe de o parte, repertoriul stagiunii e compus din spectacole noi, pe de altă parte din cele pe care le menţinem pe afiş. Probabil nu toate teatrele, dar cele mai multe lucrează pe sistemul abonamentelor. Noi avem cinci spectacole pe abonament, dar scoatem şase-şapte, chiar opt premiere într-o stagiune.

Anul acesta deschidem şi Teatrul de Cameră – e o sală de repetiţii pe care am transformat-o în acest sens. Sala mare e imensă – 857 de locuri –, dar nu are o acustică foarte bună, fapt ce obligă actorul la un anumit stil, mai expresionist, şi exclude spectacolele cu caracter intim.

Pentru stagiunea aceasta, la sala mare avem ca premieră o tragicomedie interbelică a dramaturgiei maghiare, **Mătuşa Mall** de Füszt Milán, în regia lui Árpád Árkosi, care a mai realizat **Poliţia** de Mrożek (premiul II pentru regie la Festivalul „I. L. Caragiale", ediţia 1992), şi **Impostorul** de Spiró György unul dintre cele mai mari succese ale stagiunii trecute. Apoi **Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi**, piesă care va fi montată de unul dintre studenţii de seamă ai anului V Regie, István Kovesdik, care a mai făcut spectacole importante pe scena teatrului din Satu Mare şi a Academiei de Teatru din Târgu-Mureş. Există o dilemă privind ce va urma imediat. În program figurează **Urlaşii munţilor** de Pirandello, pe care l-aş regiza eu şi în care ar fi cuprinsă aproape întreaga trupă a teatrului (aproximativ 30 de actori); dar, după ultimele evenimente, mă gândesc să schimb acest titlu cu **Cabala bigoţilor** – nu numai pentru că e foarte actual, dar şi pentru că noi ne-am mai aplecat asupra acestei teme, care ar fi şi o meditaţie asupra soartei teatrului. La sfârşitul lui ianuarie – începutul lui februarie 1995 e programată premiera cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, în regia lui V. I. Frunză. Apoi **Băieţii din strada Pál**, o adaptare după romanul de mare succes al lui Molnar Ferenc, şi **Mizantropul** de Molière. În sfârşit, **Zilele speranţei** – un muzical montat de Johnny Taylor de la Oxford Stage.

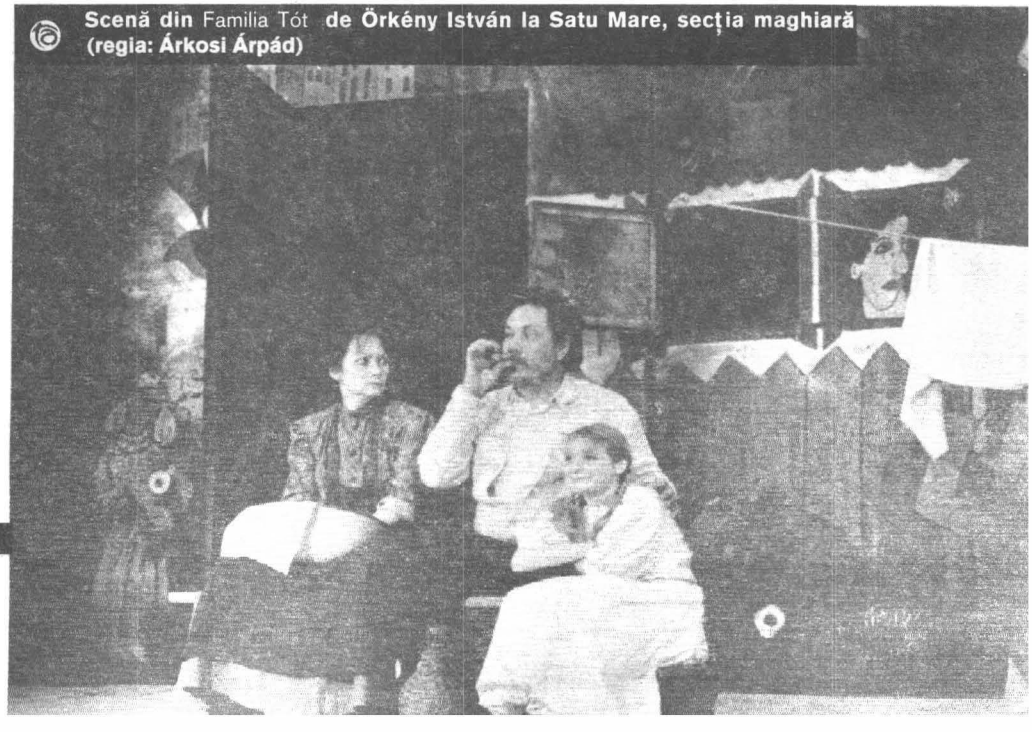
La Teatrul de Cameră avem mai multe posibilităţi, dar în sală nu încap decât maximum 40 de spectatori. Acolo facem recitalurile studenţilor care au terminat şi vrem să realizăm un spectacol cu noi absolvenţi. Printre titluri: **Oedip** de Sofocle, **Gaspar** de Peter Handke, **Ultima bandă** şi **Ce zile frumoase** de Beckett.

Mai menţinem pe afiş **Cântăreaţa cheală**, care la 26 septembrie are a 100-a reprezentaţie, spectacol pe care îl vom juca de două ori pe lună acasă şi în turnee la Paris, Bruxelles, Berlin şi Anderlecht. De asemenea, **Neînţelegerea** de Camus, care va face un turneu de 15 zile în Anglia, **Impostorul**, **Leonce şi Lena**, ce marchează două debuturi, al regizoarei Olga Barabás şi al actorului Loránt Madarász în rolul Valerio, şi **Maurii** de János Székely.

2. Cred că turneele prin ţară ale teatrelor se află într-una dintre cele mai vitrege situaţii; poate chiar mai mult decât turneele în străinătate. Costurile se ridică la o asemenea sumă încât nici măcar dacă se joacă spectacolul cu sălile arhipline nu se acoperă cheltuielile. Cazarea unei trupe costă un milion de lei. Au fost câteva excepţii extraordinare, oameni fanatici sau foarte buni organizatori care au reuşit să realizeze turneul unui teatru. Aş dori să menţionez în mod special firma „Art-Media" din Timişoara, pe doamnele Doina Popa şi Lucia Nicoară, care ne-au onorat cu o invitaţie pentru **Cântăreaţa cheală**, dânsele preocupându-se să invite spectacole-eveniment ale stagiunii. Recent am fost la Miercurea-Ciuc, unde Inspectoratul Judeţean pentru Cultură a făcut tot posibilul ca să ne simţim foarte bine. Există, de asemenea, la Cluj, firma „Marshall" care ne sponsorizează câteodată, împrumutându-ne camionul. Noi dorim să ajungem peste tot unde este sete de teatru şi unde e public de limbă maghiară, dar vrem ca şi spectatorii noştri din Cluj să cunoască unele spectacole-eveniment din ţară. Astfel, vreau să aduc **Phaedra** de la Craiova şi **Decameronul** de la Râmnicu-Vâlcea, în regia lui Silviu Purcărete, **Richard III**, montat de Mihai Măniuţiu, **Satyricon**, pus de V. I. Frunză. Consider că publicul obişnuit al acestui teatru trebuie să vadă spectacolele de excepţie.

Avem relaţii foarte bune cu teatrul din Craiova, avem relaţii foarte bune cu teatrele Odeon, Bulandra şi Naţional din Bucureşti. Dar ar trebui să se ajungă la un acord care să faciliteze aceste schimburi, pentru că circulaţia internă a culturii nu trebuie să îngheţe.

3. Am înscris **Impostorul** la Festivalul „I. L. Caragiale". Eu cred că e un spectacol



Scenă din Familia Tót **de Örkény István la Satu Mare, secţia maghiară (regia: Árkosi Árpád)**

foarte bun, cu interpretări actoriceşti remarcabile. Am participat, de asemenea, la festivalurile de la Satu Mare şi Oradea, unde plăcerea a fost cu atât mai mare cu cât am şi câştigat premii.

4. Aceasta este iarăşi o problemă foarte importantă: cred că dacă s-a pornit atât de frumos cu proiectul „Noroc", ar trebui să fie invitate trupe din Marea Britanie. Cum au venit la Bucureşti cu **The Street of Crocodiles**, trebuiau aduşi şi aici. Aş dori foarte mult ca publicul să vadă ce se întâmplă în lume. Ministerul Culturii ar trebui să ajute unele teatre să iniţieze contacte cu trupe străine. Am vrut să aduc **Doktor Faustus** de la Berlin, dar ei au cerut 200 000 de mărci pentru două zile. Iată, unde artiştii nu trăiesc în condiţii umilitoare...

Tot ce putem face noi este să invităm regizori sau scenografi. Astfel, Anatoli Vasiliev va realiza un workshop, muzicalul va fi pus de Johnny Taylor de la Oxford Stage; Adrian Giurgea, care a montat **Demonul meschin** la Teatrul Odeon, va face **Furtuna** de Shakespeare, Petre Bokor s-a oferit să regizeze şi el un spectacol. Însă cazarea cetăţenilor străini este foarte costisitoare. Dacă am poseda o casă de oaspeţi... Noi avem un proiect arhitectonic cumpărat de Ministerul Culturii – o clădire cu patru etaje, care ar avea o sală studio, birouri, garsoniere. Costul ei ar fi de aproximativ un miliard de lei, dar banii s-ar recupera. Deocamdată nu suntem în nici un fel de relaţii cu primăria (şi nici n-o să fim), iar proiectul se poate realiza numai prin mijloace proprii sau cu ajutorul Ministerului Culturii.

5. O parte din public e destul de conservatoare, având preferinţă pentru operetă sau genul uşor, dar prin spectacole am reuşit să educăm mulţi tineri, care vin în număr tot mai mare. Ei ne susţin. Avem o sală imensă, care nu se poate umple seară de seară, aşa că încercăm un repertoriu cu diferite genuri teatrale; dar nu vrem să coborîm stacheta, să facem lucruri ieftine. Uneori se aşteaptă ca teatrul să îndeplinească alte funcţii, naţionale sau politice. Când se întâmplă aşa, nivelul artistic e foarte scăzut. Eu resping ideea de a face altceva decât teatru bun. Când devine altceva, teatrul îşi pierde dreptul la existenţă.

6. În 1990, când Ministerul Culturii a propus trecerea la un sistem determinat, am fost primul teatru care l-a adoptat: avem contracte determinate cu toţi actorii şi cred că e un sistem foarte bun, care provoacă o mimicitate, dar pentru a funcţiona ar trebui să ştim la începutul fiecărei stagiuni care este suma ce se alocă, pentru a şti ce putem promite. Dacă Ministerul Culturii numeşte directori, ar trebui să aibă o încredere totală în ceea ce priveşte distribuirea acestei sume şi să o primim pentru o stagiune întreagă. Noi aflăm doar de pe o lună pe alta ce bani avem. Salariile oamenilor de teatru sunt umilitoare, e o ruşine! Statul ar trebui să aibă grijă de aceste instituţii, care sunt cei mai buni ambasadori, având cea mai mare credibilitate.

EUGEN HARIZOMENOV, directorul Teatrului de Stat din Oradea:

1. **Arta comediei** de Eduardo De Filippo, regia Mihai Lungeanu, **Unchiul Vanea** de A. P. Cehov, regia Mircea Cornişteanu, **Sânziana şi Pepelea** de V. Alecsandri, montat de Anca Bradu, **Răpirea sabinelor**, prelucrare după Leonid Andreev, realizată în coproducţie cu studenţii Academiei „Luceafărul". anul IV, clasa prof. Constantin Dicu, dânsul fiind şi regizorul. Urmează **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu sau **Cartea dulcei colivărese Ruth** de Ioan Bob, dar ambele fiind texte speciale, e nevoie de un regizor special. În paralel, dezvoltăm, restructurăm şi relansăm activitatea din Studioul de Teatru, unde vom monta trei spectacole; două titluri sunt certe: **Scaunele** de Eugen Ionescu, pus de Emil Gaju, un regizor de la Chişinău, şi **Jurnalul unui nebun** de Gogol, în regia Ancăi Bradu; mai e o piesă, pe care nu o pot încă numi, în regia lui Mircea Cornişteanu. Intenţionăm să reluăm o mai veche iniţiativă – teatrul de poezie, tot în cadrul Studioului, şi Teatrul de Cameră (teatru lectură).

La secţia maghiară pregătim: **Zbor deasupra unui cuib de cuci**, **Pygmalion**, o piesă istorică maghiară, **Teleky László** de Bard Oscar şi **Regele cavaler** de Béla István şi Rossa László, **Cele trei porunci ale căsniciei** de Szigligetyi Ede şi o comedie muzicală – **Tigrul în garaj** de Garinei şi Giovannini.

2. Condiţiile materiale în care suntem vârîţi până în gât ne creează probleme dintre cele mai mari. Ne limităm, cu sacrificiul important al trupei, la deplasări-fulger: alergăm, jucăm, plecăm. Cu greu ajungem la Arad, Satu Mare, Cluj, Baia Mare. Nu ne putem permite luxul unui turneu la Târgu-Mureş, unde e nevoie şi de cazare.

3. Ediţia trecută a Festivalului „I. L. Caragiale" ne-a luat pe nepregătite; pentru cea care urmează sperăm să avem ceva. Organizăm şi noi un festival, care are o tradiţie importantă, Festivalul teatrului scurt. Pentru ediţia lui jubiliară (ce va avea loc anul viitor) sperăm să-l „deturnăm" spre spaţiile neconvenţionale. Pentru asta s-au inventariat nişte locuri în oraş, e în curs de publicare o broşură în care vor figura toate şi cel târziu în luna octombrie aceasta va fi trimisă echipelor din ţară. Marele premiu va fi o sumă importantă, care să constituie o motivaţie serioasă pentru o trupă ce investeşte într-un spectacol desfăşurat în spaţiu neconvenţional.

Am dat un concurs de actori pentru reîmprospătarea trupei; din păcate s-a prezentat o singură actriţă, care însă a convins cu prisosinţă comisia. E vorba de Roxana Ivanciu, proaspătă absolventă a Academiei „Luceafărul", clasa prof. Florin Zamfirescu. Regret că, în pofida apariţiei de anunţuri în „Evenimentul zilei" şi în „România liberă", nu s-au prezentat mai mulţi candidaţi. Intenţionăm să reluăm concursul în Bucureşti, unde, scutindu-i pe eventualii tineri actori de cheltuielile drumului. trăim cu speranţa că vor veni într-un număr mai mare. Avem doi regizori angajaţi acum: o tânără absolventă, Anca Bradu, şi pe maestrul Mircea Cornişteanu, de a cărui colaborare ne vom bucura timp mai îndelungat decât o stagiune; însumând toate acestea, sperăm că vom reuşi să dirijăm corabia teatrului nostru spre căi pe care am mai navigat în urmă cu câţiva ani, iar furtunile stârnite de acest încărcat program să scuture praful de pe pânzele noastre.

4. Avem un proiect în fază de „coacere" cu teatrul din Eger – Ungaria, care, la rândul său, are schimburi profesionale cu Teatrul din Passau – Bavaria şi în trei vom încerca să concepem un program în care fiecare să vină cu personalitatea şi talentul său. Asta, în afara relaţiilor tradiţionale cu Teatrul Csokonay din Debrecen. De asemenea, avem un proiect mai mare, în care cele două secţii ale teatrului nostru, română şi maghiară, reunite sub regia maestrului coregraf de talie internaţională Novák Ferenc, vor realiza un spectacol total, ce va cuprinde proză, muzică şi dans, pe un scenariu extras din povestea Chirei Chiralina şi a lui Codin. Suntem în căutarea unui sponsor, această montare presupunând cheltuieli foarte mari.

5. Cred că nici publicul nu mai ştie spre ce înclină. Oradea nu stă nici mai bine, nici

TEATRUL TREBUIE AJUTAT OPRINDU'I-SE LIBERTATEA DE A EXPRIMA LA NIVELUL CULTURAL AL SPECTATORULUI DE AZI
EXCELENTA SA
DARE TEATRUL ESTE SAU NU DE INTERES NATIONAL?
DACĂ E NEVOIE DE CURAJ PENTRU A SPUNE UN ADE VĂR ÎN TEATRU ÎNSEAMNĂ CĂ EXISTĂ ÎN ATMOS FERĂ CEVA CE INSPAIMÂNTĂ

Scenă din Arta comediei **de Eduardo De Filippo la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Mihai Lungeanu)**

foto: Marian Antal

mai rău decât alte oraşe; există un public mai restrâns al teatrului, sperăm să ne dovedim inventivitatea pentru a-l păstra. Sigur că avem un program de reclamă (televiziunea locală, presă) pe care-l vom urmări „câineşte". Felul în care e structurat repertoriul poate vorbi şi el despre nivelul publicului. Este şi o comedie, care însă nu e numai comedie – De Filippo; e un clasic – Cehov; un alt clasic, român – Alecsandri; o comedie cu fete tinere şi băieţi frumoşi – **Răpirea sabinelor**; plus problemele vieţii cotidiene, prezente nu numai în Mazilu, ci şi în textul premiat recent **Cartea dulcei...** Există piese româneşti în proporţie de 30%. Programul e, recunosc, ambiţios – unsprezece premiere. Suntem două secţii care folosim o singură scenă, dar, muncind bine, ne vom achita de ele şi nu ne va mai rămâne timp pentru bârfe şi „cancanuri".

6. Sigur că bani nu sunt; cei care ne vin dinspre domnul Văcăroiu... vai de capul lor! Încercăm, totuşi, ca, mizând pe iubitorii de cultură, de teatru din jurul nostru, din oraş sau de aiurea, să primim ajutoarele necesare şi suficiente pentru realizarea acestui program ambiţios. Daţi-ne bani, dacă aveţi nevoie de teatru! Nu vrem să ne clădim castele, vrem să vă alimentăm visele, să vă alinăm durerile, să vă răspundem la întrebări sau să vă facem să vi le puneţi!

SERAFIM DUICU, director general al Teatrului Naţional din Târgu-Mureş:

1. La secţia maghiară se vor pune: **Comedia erorilor** de Shakespeare, **Vizita bătrânei doamne** de Fr. Dürrenmatt; apoi **Balul nebunilor** de Leo Birinski; **Electra maghiară** şi Moricz Zsigmont – **Fii bun până la moarte**, un muzical. Acestea sunt sigure. Mai există un proiect: **Lulu** de Wedekind, **Posedaţii** de Dostoievski şi **Fata şi moartea** de Dorfman, dar acestea numai dacă vor exista condiţii de muncă şi bani.

La secţia română, lucrurile sunt mai grave pentru că fostul director, dl. Mihai Gingulescu, şi-a dat demisia prin noiembrie, a tot aşteptat să i se aprobe şi în timpul ăsta nimeni n-a făcut nimic. La întâi septembrie exista doar un proiect început de anul trecut: **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, în montarea lui Mircea Cornişteanu, care este angajat al teatrului nostru prin cumul şi a început lucrul. De fapt, sunt singur la secţia română, iar lipsa gravă pe care o resimt e a regizorilor, care şi-au făcut deja programele lor; pentru a ţi-i asigura trebuie să-i contactezi de pe la întâi ianuarie al stagiunii anterioare, acum toţi sunt ocupaţi. Nici nu mi-am închipuit că, dându-şi directorul demisia, ceilalţi nu se vor preocupa de soarta secţiei. Eu am venit pe un teren gol. (**Dl. Serafim Duicu a fost numit director general al Teatrului Naţional din Târgu-Mureş la sfârşitul lunii august a.c.** – n.n.) Vechea conducere a trăit în relaţii foarte proaste cu Academia de Teatru de aici, s-au creat disensiuni generate de mici orgolii. M-am gândit (şi datorită crizei de regizori) să refacem legătura. Există acolo un student la regie în anul V, Radu Dobre Basarab, care e şi conferenţiar la actorie. Am apelat la el, am discutat şi avem încă un proiect pe care îl lansăm săptămâna următoare, cu **Insula** de Gellu Naum. În paralel se va lucra la **O noapte furtunoasă**, actorii fiind singura specie din ţara asta care vrea să muncească. Prin 10 octombrie sperăm să iasă ambele premiere. După primele spectacole cu piesa lui I. L. Caragiale se începe lucrul la **Delict în Insula caprelor** de Ugo Betti, în regia lui Kincses Elemér, astfel încât, până la mijlocul lui decembrie, să avem a treia premieră. De asemenea, există un student foarte bun la regie în anul IV, cu care vreau să facem un proiect pentru sala Studio. Vom conveni împreună, să văd ce aspiraţii are şi el; eu am nişte idei, o să le armonizăm. Sala Studio n-a fost

exploatată deloc în ultimele două-trei stagiuni de către secţia română. Dacă până la începutul anului viitor apărem cu patru premiere, eu mă declar mulţumit. În partea a doua a stagiunii am promisiuni că vom face ceva cu Theodor Cristian Popescu – fie **Patima de sub ulmi** de O'Neill, fie **Răceala** lui Sorescu. Dacă nu, tot după 1 ianuarie, vom monta **Luptător pe două fronturi** de Sorescu, o dramă încă nejucată, în regia lui Radu Dobre Basarab – asta e sigur.

2. A plecat un spectacol – „Trupa pe butoaie" –, realizat de V. I. Frunză, la Bucureşti, la deschiderea unui nou post de radio, apoi la Festivalul umorului de la Vaslui şi la Galaţi. E foarte greu să faci turnee astăzi, din cauza cheltuielilor enorme. Secţia maghiară are multe deplasări în judeţ şi în localităţile limitrofe – se duc, joacă şi se întorc. Chestiunea e să avem ce itinera prin ţară.

3. E nominalizat **Satyricon** după Petronius, în regia lui V. I. Frunză, pentru Festivalul „I. L. Caragiale", un spectacol grandios. De asemenea, „Trupa pe butoaie" a participat la Festivalul de comedie de la Galaţi şi la Festivalul umorului de la Vaslui.

4. Există un proiect cu Teatrul Pygmalion din Viena, proiect ce a fost concretizat în stagiunea trecută prin faptul că un regizor de acolo a lucrat aici **Woyzeck**, cu care trupa a şi fost la Viena. Urmează să reluăm legătura cu ei. Mai este un spectacol de la secţia maghiară, **Aripi**, în montarea lui Theodor Cristian Popescu, spectacol sponsorizat de Fundaţia Soros cu condiţia unui turneu Bucureşti – Budapesta – Zagreb. Vor juca şi la Eger, în Ungaria. De asemenea, avem un proiect cu Belgia (iniţiativa le aparţine). E vorba de manifestarea Récitation – teatru recitat cu trei–cinci actori, fără mari pretenţii. Aceasta a mai avut loc o dată, aici, şi acum urmează să mergem noi la ei. Mă gândesc, de asemenea, să prezentăm **O noapte furtunoasă** şi un spectacol al secţiei maghiare în Ucraina.

5. Această problemă n-o prea cunosc, dar am rugat secretariatul literar să facem o anchetă sociologică asupra gusturilor publicului. Aduc un sociolog, gândim împreună fişa şi stabilim apoi un eşantion (500 sau 1 000 de cazuri) şi vedem ce vor spectatorii, pentru a ne adapta şi noi. Deoarece sunt obligat de foarte puţin timp să mă ocup de acest lucru, nu cunosc încă starea publicului. Dar, după câte ştiu, lumea e interesată de teatru, de ceea ce i se prezintă şi reacţionează fie benefic, fie refuzând să mai vină – însă acestea sunt numai impresii de simplu spectator.

6. Astea-s problemele întregii ţări. Teatrul nostru e instituţie bugetară, acum am primit Hotărîrea Guvernului privind funcţionarea Ministerului Culturii. Veniturile sunt ceea ce reiese din încasări (alte activităţi nu avem până acum). Dar acestea sunt modeste – 1 500 de lei un bilet pentru muzical-uri, 1 200 de lei pentru premiere, 1 000 pentru spectacole obişnuite, 700 de lei un bilet pentru elevi, studenţi şi pensionari. Există o concurenţă: foarte multă lume şi-a pus televiziune prin cablu, care le oferă diverse programe. E vorba de televizor, nu de TVR – aceasta nu face concurenţă. Un regizor mare din această ţară nu montează un spectacol sub 1 500 000 de lei. Pe de altă parte, au şi ei dreptate, deoarece, coborînd prea mult stacheta... Omu-şi vinde pielea tot mai scump. Dacă vine regizorul să monteze o piesă, se duce un milion de lei pe cazare şi masă. E foarte greu să faci azi teatru, deoarece nu ai posibilitatea de a te mişca. Toată lumea are dreptate, dar nimeni n-are bani.

august 1994

A consemnat AZIZA BODEA

Balázs Attila (Mefisto) şi Nicolae Cristache (Faust) în Istoria comică..., **„Trupa pe butoaie" de la Tg.-Mureş (regia: Victor Ioan Frunză)**

foto: Vasile Caburgau

CE SE MAI ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE

Naţionalul timişorean era să devină ring de box

Reîntors cu soţia din concediu, actorul Vladimir Jurăscu, cel ce, potrivit credinţei sale, a făcut din Naţionalul din Timişoara „o catedrală", a avut surpriza ca, în prag de nouă stagiune, să afle că nu mai e director. Cel ce i-a dat vestea a fost controversatul şi mult-hulitul regizor Ioan Ieremia, alungat cu pietre din teatru în urmă cu câţiva ani. El revenea cu relaţii şi puteri sporite, dar mai ales cu *o numire* în postul de director general al T. N. Timişoara, semnată de Marin Sorescu.

Chemat la teatru pentru a preda cârma şi cheile, dl. Jurăscu a refuzat, ceea ce l-a făcut pe dl. Ieremia să insiste cu fraze de genul: „vino să îmi dai cheile şi să îţi aduni lucrurile. Nu mai eşti director". Fără rezultat însă. Fostul director general, adept al lozincii „fapta bună se pedepseşte", nu recunoştea oricum schimbarea, nu putea să înţeleagă cum a fost trădat şi de cine (din Minister – n.n.).

Graba de a prelua conducerea l-a făcut probabil pe dl. Ieremia să adune o echipă din conducerea teatrului (contabila şefă, directorul economic şi inspectorul de personal) şi să pătrundă în forţă în biroul d-lui Jurăscu. S-a întocmit un proces verbal cu toate lucrurile personale (umbrelă, pixuri ş.a.m.d.) ale fostului director. Lucrurile au fost adunate într-un sac. A urmat un concurs de actori, o renunţare la o montare Shakespeare (*Nevestele vesele din Windsor*), din cauză că, se zice, Falstaff umbla de nebun prin Capitală după maşina d-lui Iliescu. (E vorba de acelaşi domn Jurăscu, distribuit de regizorul sârb Dušan Mihailović în rolul principal.)

Cam acesta era contextul în care relaţiile dintre fostul şi actualul director au devenit din ce în ce mai încordate. Apogeul a fost atins la o întrevedere a celor doi, asistată de scenografa Emilia Jivanov şi de regizorul Dušan Mihailović. La un moment dat, după un schimb mai dur de replici, Vladimir Jurăscu, mai iute la mânie, s-a repezit la firavul Ioan Ieremia spre a-i aplica o directă de dreapta în stil moldav (căci dl. Jurăscu de-acolo se trage). O mână de oţel sârbesc, cea a lui Dušan Mihailović, l-a oprit în plin elan. Dl. Ieremia a făcut un pas spre agresor şi a zis demn: „dă!"... Şi ar fi dat cu siguranţă dl. Jurăscu dacă „forţele sârbeşti" nu ar fi jucat, măcar de astă dată, rolul de „forţe tampon"...

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

GEORGE ALEXANDRU:
„Cultura nu strică, dar nu-ţi dă talent“

George Alexandru a absolvit I.A.T.C. în 1986, la clasa profesorului Ion Cojar. În cei opt ani care au trecut de atunci s-a impus mai ales în cinematografie, unde a fost distribuit în nu mai puţin de treisprezece roluri principale.

Are glasul limpede, gata să schimbe tonul grav într-un bărbătesc hohot de râs, astfel că o discuţie cu el te antrenează, te face să participi la entuziasmul şi furiile sale. Om energic, conştient de puterea sa şi a cărui dominantă psihică se arată a fi insufleţirea, George Alexandru pare a fi un învingător.

■ **George Alexandru, după absolvirea facultăţii, ai profesat trei ani la Teatrul „V. I. Popa“ din Bârlad. Ce a însemnat pentru tine această experienţă?**

❒ Teatrul de provincie este o experienţă extraordinară, care însă te poate da la fund, dacă nu eşti tare. Există riscul de a te mulţumi cu statutul de vedetă locală şi de a pierde contactul cu Bucureştiul, unde este nucleul acestei meserii. Am jucat la Bârlad roluri principale în trei spectacole regizate de Cristian Nacu şi Bogdan Ulmu.

■ **Din 1989 eşti actor la Teatrul „Nottara“.**

❒ La Teatrul „Nottara“ joc din anul II de facultate şi am continuat să colaborez aici şi în timp ce eram la Bârlad. În 1989 am dat concurs şi am reuşit, alături de Stelian Nistor şi Adrian Pintea.

■ **Ai deja o veritabilă carieră cinematografică, ce ţi-a adus o binemeritată popularitate. Care a fost debutul?**

❒ Prin '83–'84, în regia Terezei Barta, am jucat într-un scurt-metraj, numit **Vară scurtă**. A urmat un pas foarte important pentru mine, întâlnirea cu Sergiu Nicolaescu şi filmul **Noi, cei din linia întâi**. Am lucrat cu mulţi regizori de film, ceea ce le doresc şi colegilor mei.

■ **Te poţi socoti un actor cu mare şansă din punctul de vedere al numărului şi importanţei rolurilor în care ai fost distribuit – atât în teatru cât şi în film...**

❒ Şansa ţi-o şi faci. Este important să faci teatru înainte de a face film, deşi actoria este ca o mamă cu doi copii: teatrul şi filmul.

■ **Eşti mulţumit de ceea ce ai realizat în profesie?**

❒ Da, sunt mulţumit, dar cu dramul de reţinere pe care ţi-l impune bunul-simţ. Niciodată n-am fost mulţumit în totalitate.

■ **Consideri că actorul este prin excelenţă un intelectual?**

❒ Este foarte bine să fie intelectual; asta însă nu implică desăvârşirea în profesie. Cultura nu-ţi dă talent.

■ **Ce crezi despre moralitatea actorului?**

❒ Actorul, fiind o persoană publică, cunoscută, trebuie să îşi educe moralitatea, să şi-o cultive, să-şi ştie limitele. Moralitatea există, ca şi talentul, din naştere şi, asemenea talentului, se cultivă. Nu poţi deveni moral peste noapte.

■ **Care ţi se pare a fi dificultatea primordială în teatru, în această perioadă?**

❒ Dificultatea financiară şi de repertoriu. Înainte de '89 era mai uşor, pentru că acea cenzură era o şansă pentru actor de a se scuza în eventualitatea unui eşec. Libertatea de alegere de acum cade adesea în derizoriu. Se recurge în mod absolut inexplicabil la scene erotice, mai ales în film. E adevărat că o parte a publicului gustă...

■ **Crezi în existenţa unui public de elită?**

❒ Există. Dar sunt puţini spectatorii care vin la teatru cu piesa citită dinainte, ca să facă o comparaţie între literatură şi actul scenic. Important este că publicul vine la teatru, la „Nottara“ avem săli pline şi pot spune că, sub acest aspect, batem multe teatre.

■ **Se speculează ideea că ar fi un teatru „bulevardier“...**

❒ Fiindcă e plasat – geografic – pe bulevard. Totuşi, adevărul este (şi o spun cu părere de rău) că aici nu s-a montat un spectacol de mare valoare, reprezentativ, de competiţie. Există în repertoriu asemenea spectacole, dar ele sunt făcute mai demult. Sunt convins însă că, în curând, se va întâmpla minunea. Trupa de aici este extraordinară, şi mă refer la toate generaţiile.

■ **Există într-adevăr un conflict între generaţii?**

❒ Nu există conflict, ci o concurenţă, „fair-play“. Eu, aici la „Nottara“, m-am lovit numai de bine, actorii mai în vârstă m-au ajutat mult.

■ **Te influenţează părerea criticilor de teatru?**

❒ Nu mai citesc cronici de 3–4 ani. Peste noapte se numesc critici oameni care au văzut câteva piese în viaţă şi ajung să judece actorii. Nu vorbesc de mine, ci de colegii mai în vârstă, consacraţi, care au ajuns să fie judecaţi de puşti neiniţiaţi. Adevărata profesie de critic este extraordinară, ca şi cea de actor sau de regizor.

■ **Dincolo de duritatea pe care o afişezi adesea, eşti un om sentimental?**

❒ Foarte sentimental. Sensibilitatea mi-o cunosc cei apropiaţi. Duritatea aparentă de care spui este poate un fel de scut împotriva atacurilor neaşteptate.

■ **Cum priveşti spre trecut?**

❒ Cu mare plăcere. Sunt un om căruia nu-i pare rău de nimic, deşi a făcut de-a lungul vieţii aproape toate nebuniile posibile şi a încercat să aleagă ce-i mai bun din toate acestea. Consider experienţa de viaţă esenţială pentru un actor. Este îngrozitor să nu ai amintiri. Să povesteşti lucruri auzite de la alţii.

■ **Există ceva de care îţi este dor?**

❒ Da, mi-e dor de unii prieteni, de care, fără să-mi dau seama, meseria m-a despărţit. Deşi am cunoscut mulţi alţi oameni, nu i-am uitat.

■ **Ce importanţă acorzi prieteniei?**

❒ Extraordinară. Am şi pierdut din această pricină, au fost oameni care au profitat de sufletul meu pus pe tavă. M-a durut. Vezi, apropo de sentimentalism, am fost naiv şi chiar pripit.

■ **Dar dacă ar fi să vorbeşti despre iubire?**

❒ Nu-mi face plăcere să comentez subiectul acum. Este cea mai periculoasă şi mai dăunătoare boală. Când eşti trădat, te gândeşti că trebuie să o iei de la capăt... Şi te gândeşti să o iei de la capăt cu teama experienţei dinainte...

■ **Ai avut prilejul să joci în străinătate. Cum ţi s-a părut publicul de acolo?**

❒ Există, cred, o politeţe confecţionată a spectatorului faţă de o trupă străină. Asta în eventualitatea că spectacolul nu e foarte bun. Dar el poate fi şi aşa, iar atunci reacţia este una normală.

■ **Cum era copilul care ai fost?**

❒ Nebunatic. Mi-a plăcut foarte mult să mă joc şi să fiu independent. De mic mergeam la teatru, în special la „Bulandra“, netrecându-mi nici o secundă prin cap că voi ajunge actor. Dorinţa şi chemarea existau în subconştient.

■ **Şi apoi?**

❒ Cineva, cândva, mi-a descoperit vocaţia pe care o purtam în mine fără să ştiu.

■ **Ce s-a întâmplat din momentul când ţi-ai descoperit vocaţia şi până ai intrat la institut?**

❒ Am muncit mult. Am intrat de prima dată, pe ultimul din cele două locuri. Primul a fost Mircea Rusu.

■ **Există un personaj anume pe care ai dori să-l joci?**

❒ Aştept un rol reprezentativ pe care zic că a venit vremea să-l fac şi prin care să mă testez. Personajul ideal pentru mine este Mercutio din **Romeo şi Julieta**, mi se pare cel mai complet. Nu cred că măsura ţi-o dai doar prin roluri principale.

■ **Ţi s-au făcut importante propuneri de a juca pe alte scene bucureştene. Le vei accepta?**

❒ Dacă aş fi plecat de la „Nottara“, m-aş fi considerat un învins. Eu vreau să înving profesional cu armele mele şi reuşita să se lege de trupa de aici şi de oamenii care au avut încredere să mă aducă în acest teatru. Nu-mi place să trădez.

■ **Dintre personajele interpretate la „Nottara“ căruia îi acorzi o semnificaţie aparte?**

❒ Importante au fost toate, dar cel mai mult îl iubesc pe Şarpe din **Păguboşii**, pentru că, făcând un contre-emploi, n-am mai apelat la nici un fel de şabloane, mi-am dat drumul din plin.

■ **Eşti un actor care cântă, dansează, un actor total...**

❒ Îmi place să fac music-hall. Nu revistă.

■ **Care crezi că sunt trăsăturile esenţiale ale unui actor de izbândă?**

❒ Talent, morală, perseverenţă, seriozitate şi încredere în sine.

Acordul final al acestui dialog a rămas, pentru mine, ecoul aplauzelor din atâtea trecute seri: **Cuibul, Burghezul gentilom, Un regat pentru un asasin, Păguboşii, Puricele, Scapino**...

1994, toamna

CLARA MĂRGINEANU

DIALOG

Un oraș pentru poeți

SPECTACOLUL STRĂZII

În urmă cu o jumătate de secol, un tânăr politehnist bucureștean a scris în trei săptămâni, „ca sub dictare", un roman straniu, de o frumusețe crepusculară, neîncadrabil în nici o modă literară a timpului. Apoi, în 1947, cu o justă premoniție a celor ce aveau să urmeze, a părăsit definitiv țara (și scrisul), stabilindu-se la Paris, unde a făcut o strălucită carieră de inginer. Manuscrisul romanului, rămas la prietenul său Ovidiu Constantinescu, avea să aștepte decenii și decenii, ca prințesa adormită, gestul care să rupă vraja și să-l învie din bezna sertarelor în, cum se zice, lumina tiparului. Gestul a fost făcut de Liviu Călin, care a publicat în 1993, Ferestrele zidite la Editura Cartea Românească. Numele autorului, Alexandru Vona, era, cu excepția câtorva persoane, necunoscut. În afara prezentării sibilinice de pe copertă, care vorbea despre prietenia prozatorului cu Mircea Eliade și despre faptul că manuscrisul fusese apreciat (fără urmări editoriale) de câteva personalități ale literaturii franceze, autorul rămânea învăluit în mister. Exista însă, acum la îndemâna tuturor, cartea. Și despre ea s-au rostit cuvinte cu care nu-ți prea vine să te joci: capodoperă, revelație, experiență totală, literatură de geniu. Succesul de critică al romanului a atras curiozitatea publicului avizat, a rafinaților iubitori de literatură, entuziasmul lor, propagat oral, a acționat asupra snobilor și numele lui Alexandru Vona a început să circule stârnind în continuare valuri de interes. S-a aflat, pe căi oculte, că autorul e un om ciudat, un singuratic de nobilă stirpe, s-a fabulat pe seama bogăției sale, a obiceiurilor bizare, a multelor femei din biografia lui. S-a țesut un soi de legendă în care fantezia bucureșteană, cu exagerațiunile, bovarismele și frustrările atâtor ani mizerabili, avea partea leului.

Și iată că, adus de împlinirea târzie a destinului său literar, Alexandru Vona a revenit, după 47 de ani, în țară, întâi astă-primăvară, apoi în septembrie. L-am cunoscut cu aceste două prilejuri și legenda care-l precedase mi s-a părut vulgară și săracă. Omul e cu adevărat fascinant prin asemănarea cu cartea sa: domnul Alexandru Vona pare o creație a romancierului Alexandra Vona, un personaj-sumă de paradoxuri: livresc și spontan, rezervat și ingenuu impudic, cu un special simț al umorului aliat cu superstiția și ipohondria, epicureic și ascet, abulic și atent și, mai presus de toate, de o rară modestie în privința valorii sale („când aud și citesc toate aprecierile astea entuziaste, mă simt de parcă cineva mi-ar spune ce copil frumos am fost").

În cele două întoarceri, în anotimpuri diferite (și are deja plănuită încă o venire la iarnă), domnul Vona și-a căutat și regăsit Bucureștiul lui, cu străzi șerpuitoare cărora le-a dus dorul în geometricul Paris, cu amestecul insolit de arhitecturi în vechile cartiere, și-a revăzut casa copilăriei, liceul Spiru Haret, bătrânele pasaje ce leagă Calea Victoriei de Academiei, „Cartierul Eliade" dintre Bulevardul Carol și Traian și, mai ales, și-a regăsit „limba salvată", el, care e văr cu Elias Canetti. Când conversează pe teme oarecare, distinsul domn trece fără să-și dea seama de la română la franceză și înapoi, dar când povestește din trecutul său bucureștean, vorbește numai românește, curat, cu nuanțe, metafore și bucuroase redescoperiri, încântat copilărește că „îi vin" cuvinte nefolosite de zeci de ani („a mototoli", „a mozoli") sau că simțul său muzical îl conduce fără greș printre regulile gramaticale. Și tot ce povestește cu vocea sa scăzută, aproape șoptită, se încarcă de poezie, întâmplările, destinele unor oameni de demult devin tot atâtea subiecte de nuvele vonești, în care tainele converg spre marea taină, fără morbidețe, într-o aură rilkeeană.

Într-una din amiezele de septembrie, ieșind împreună din Casa Vernescu în renovare, cu mormane de moloz, țevărie și gunoaie, ne-a spus: „Bucureștiul e un oraș pentru poezie" și, ca la un semn, strada s-a golit de mașini, femei elegante, polițiști, tineri gălăgioși și bișnițari înțoliți, s-a înstăpânit o liniște ciudată și, în reflectorul toamnei, pe fundalul cu pomi galbeni-verzi-arămii al parculețului de vizavi, au apărut personaje goyești, nebune, schilozi, arierați obezi – epave umane ce traversau încet, ca drogați, unghiul privirii romancierului. Am râs de frică. „Da, ne-a repetat el, Bucureștiul e un oraș pentru poeți".

ADRIANA BITTEL

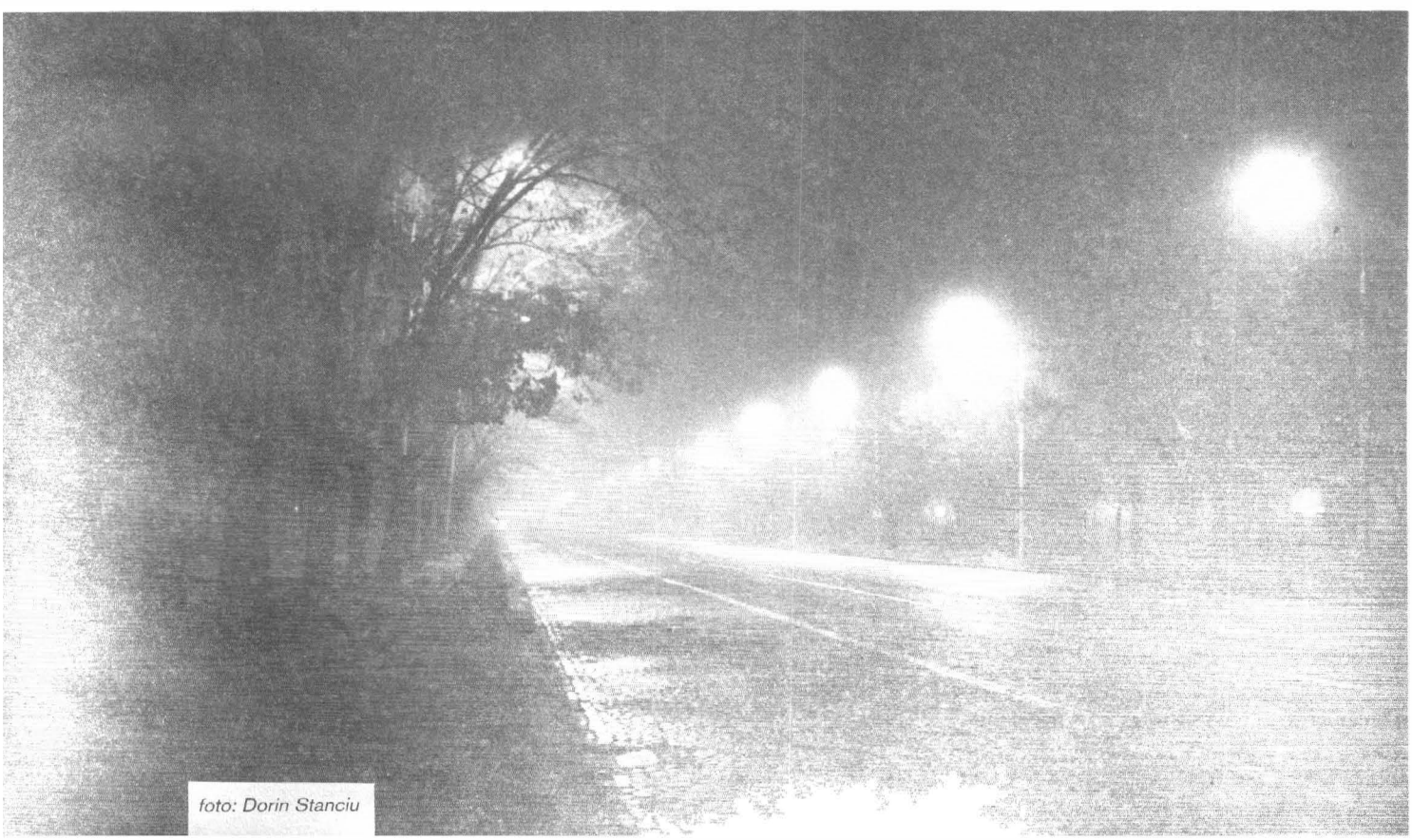


foto: Dorin Stanciu

„ORI SPUI, ORI ÎNGHIȚI ȘI NU TE PLÂNGI“

Pamela Howard este scenografă, regizoare, profesor la Central St. Martins College of Art and Design din Londra și directoarea Centrului European de Scenografie (The European Scenography Centre).

– Mai întâi, bun-venit în România! Și, pentru că e prima dumneavoastră vizită aici, care sunt impresiile din această călătorie?

– Întâi și întâi trebuie să spun că a fost o săptămână minunată, dar prea scurtă, pentru că România e foarte, foarte bogată în ceea ce privește cultura și natura. Am călătorit puțin prin țară, dar am văzut peisaje frumoase, am întâlnit oameni minunați și m-am convins că ospitalitatea românilor e o „legendă“ adevărată, nu rodul imaginației. Încă înainte de a veni aici am avut ocazia să văd producții teatrale românești în Marea Britanie, datorită fie programului NOROC, fie invitației făcute de Teatrul Național din Londra. Așadar, am văzut spectacole românești absolut formidabile și am venit, într-un fel, pregătită să văd aici lucruri foarte bune. Este extraordinar să constați că teatrul e viu și de bună calitate. Cred că teatrul britanic are foarte mult de învățat de la teatrul românesc și mă bucur că am ocazia să fiu aici – pentru mine, e o călătorie de studiu.

– V-a impresionat în mod deosebit vreunul dintre spectacolele pe care le-ați văzut?

– Din păcate am văzut mai mult înregistrări video decât spectacole pe viu. Sunt bucuroasă că am văzut înregistrarea spectacolului **Titus Andronicus**, care mi-a plăcut foarte mult. Am văzut, de data aceasta „pe viu“, **Richard III** la Teatrul Odeon – un spectacol absolut extraordinar, încântător. Marcel Iureș joacă minunat. Mi-au plăcut, de asemenea, Câinele și Buckingham. Scenografia, mișcarea, costumele m-au impresionat foarte mult. Este cu adevărat un spectacol mare. Ceea ce știu despre teatrul românesc e că se bazează în foarte mare măsură pe imaginație. Asta mi se pare important. În Marea Britanie avem o tradiție foarte literară în a face teatru – nu spun că e rău, e doar o diferență față de teatrul românesc. Și ceea ce iubesc cel mai mult în teatrul românesc este un sentiment adevărat al teatrului, o adevărată teatralitate, care nu e în mod necesar legată de fidelitatea față de literatură. Cred, de exemplu, că vă simțiți mult mai liberi în abordarea lui Shakespeare decât ne simțim noi. În momentul de față lucrez ca scenografă la **Macbeth** și m-aș bucura să pot aduce în spectacol aceeași libertate de abordare din **Richard**, de exemplu. Ca scenografă și artist plastic în teatru, sunt înainte de orice un artist vizual. Eu trebuie să găsesc ceea ce se ascunde în spatele textului, dar, în același timp, să fac cuvintele adevărate pentru spectatori. Am auzit de „Macbeth Simultan“ (colaborare între Teatrul Odeon și Leicester Haymarket, în cadrul programului NOROC, atelier condus de Alexandru Dabija, **n.n.**) și cred că e o experiență interesantă. Un alt „Shakespeare românesc“ pe care l-am văzut a fost **Hamlet** în care a jucat Caramitru, l-am văzut la Teatrul Național din Londra – a fost minunat și atât de proaspăt, și liber, și puternic... cred că toată lumea l-a înțeles, chiar fără să știe românește. Asta e ceea ce mă impresionează cel mai mult în teatru.

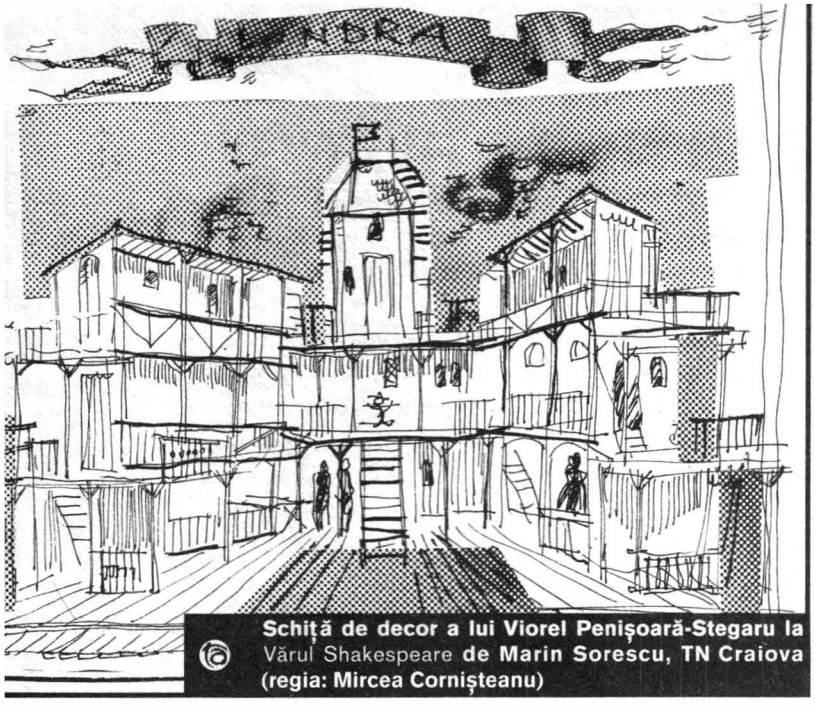
– Care este, în momentul de față, statutul scenografului în Marea Britanie? Vă întreb, pentru că la noi, în cronicile de teatru, de multe ori este menționat doar numele scenografului (asta în cel mai bun caz), fără a i se analiza contribuția specifică. Dumneavoastră, ca președintă a Centrului European de Scenografie, ce poziție aveți față de această situație?

– Din păcate, așa este cam peste tot în lume. Ce pot spune, în primul rând, e că eu conduc „Mișcarea Revoluționară de Eliberare a Scenografilor“. Sunt furioasă. E ridicol, foarte ridicol și demodat în același timp. Doar suntem cu toții implicați în crearea teatrului! Ideea că scenograful e servitorul regizorului și al actorilor a fost acceptată mulți ani. Când le spui oamenilor că nu e așa, încep să creadă că vrei să întorci lumea de dos și să o conduci. Bineînțeles că nu asta vrem, ci doar să îmbunătățim profilul public al scenografului. Acesta e unul dintre motivele fundamentale pentru care am creat o școală absolut originală, reunind un mare număr de scenografi europeni, pentru a-i instrui, în context european, la nivel postuniversitar. Ei vor fi, aș putea spune, „regizori vizuali“. Vorbind despre România, sunt șocată de modul în care scenografii sunt tratați într-un loc unde arta vizuală e atât de puternică și de dezvoltată cum este aici. Nici în Marea Britanie situația nu e minunată, dar nu e de conceput așa ceva într-o țară în care scenografia a atins un standard atât de ridicat ca la voi. E păcat și îmi pare rău. Se poate stabili un paralelism între această situație și cea a acceptării femeilor, acum mai mult decât altădată, datorită faptului că au făcut mult zgomot pentru acest lucru. La fel, artiștii vizuali, scenografii de teatru trebuie să-și găsească un drum spre colaborare, nu un rol de servitute. Asta cred eu.

– Știu că vă propuneți să organizați un festival de scenografie. Despre ce anume este vorba?

– E un mare festival de scenografie numit „Scenofest“, deschis publicului și care-și propune să prezinte reușitele remarcabile ale scenografiei europene. Se desfășoară într-un teatru și în două galerii de artă învecinate. Avem Ziua Franceză, Ziua Catalană, Ziua Olandeză și Ziua Britanică. Ziua Britanică va consta dintr-un simpozion, o dezbatere intitulată „Dincolo de text“. Sper că vor fi și participanți români la acest simpozion. În cele două galerii organizăm expoziții de scenografie. Patroana Scenofest-ului a fost Melina Mercouri. Din păcate, a murit. Festivalul e dedicat memoriei ei. Sper că Scenofest va deveni un eveniment anual. E organizat de European Scenography Centre; anul acesta are loc la Londra, sper că în 1995 se va ține la Barcelona, în 1996 în Olanda, în 1997 la Paris; pe urmă, poate, în România.

„Scenofest“ e cu adevărat foarte important pentru că dovedește că ne interesează profesia noastră, că suntem gata să ne expunem munca și să o discutăm. La forumul despre care vorbeam vom invita



Schiță de decor a lui Viorel Penișoară-Stegaru la Vărul Shakespeare **de Marin Sorescu, TN Craiova (regia: Mircea Cornișteanu)**

și critici de teatru, pentru că am observat că, de cele mai multe ori, le lipsește vocabularul adecvat de abordare a scenografiei. Cum spuneai, poate vor aminti în cronica lor: „scenografia e realizată de Pamela Howard", dar ceea ce aștept eu de la ei este să spună: „organizarea spațiului de joc a fost interesantă" sau „dinamica spațiului de joc este... așa și așa". Sau „contrastul de culoare între această scenă și aceea produce asta și asta", de exemplu dă textului un anumit înțeles, și așa mai departe. Lor le lipsesc **cuvintele potrivite** pentru așa ceva. „Dincolo de text" la astfel de lucruri se referă. Problema e că unii dintre ei nici nu-și dau seama că le lipsește vocabularul adecvat sau, dacă-și dau seama, nu le prea pasă de acest lucru. Și asta e cel mai rău. Dar n-are nici un rost să ne plângem, trebuie să acționăm, să invităm critici cu care să discutăm, să le spunem ceea ce vrem. Altfel cum să afle oamenii ceea ce nu știu? Am început să organizez acest festival în plus față de munca mea și-mi dă mari dureri de cap. Comunicarea între oameni e întotdeauna o problemă. De curând am început să-mi desenez mesajele, în loc să le bat la mașină. Am constatat că au un impact mai puternic și primesc un răspuns mai rapid. E o nouă formă de artă, pe care am inventat-o din lipsă de timp: desenarea mesajelor fax. De vreme ce nimeni nu mai citește texte lungi, le desenez și atunci oamenii se uită la ele, le dau atenție.

– În urmă cu un timp, Nicolae Ularu vorbea despre invazia de tehnică (afișată ostentativ) în scenografia occidentală: supertehnicizare, mai ales în privința luminilor. Ce părere aveți despre această tendință?

– Pe mine nu mă interesează, eu lucrez cu un scenograf de lumini. Văd că în România nu prea există așa ceva. M-ai întrebat despre tendințele din scenografia europeană; mă voi referi mai ales la modul meu de lucru cu actorii în spațiu. Găsesc că actorii îmbrăcați în costume sau fardați într-un anumit fel țin tot de scenografie. În teatrul britanic există două tendințe evidente: bugete foarte, foarte mici și teatru foarte interesant în spații alternative (Tramway e doar un exemplu). Chiar dacă nu ai altceva pe scenă, ai actorii. Și hainele pe care le poartă ei (dacă nu sunt goi) fac parte din povestea piesei. Pentru mine, costumele fac parte din decor. Și actorii fac parte din tabloul scenei pe care o creezi. În acest sens, e mai puțin necesar să ai decor și mult mai util să te gândești cum să folosești și cum anume poate accentua lumina ceea ce face actorul în contextul piesei. Dar asta înseamnă ca scenograful să poată lucra cu actorii. Aici, relația între regie și scenografie devine extrem de strânsă, cele două se întrepătrund.

Dar, dacă ar fi să vorbesc despre o nouă tendință, despre o inovație în lumea mea, aceasta e integrarea luminii și a corpului uman în spațiu (e unul dintre motivele pentru care mi-am dorit atât de mult să văd **Richard III**, e un exemplu excelent în acest sens) spre a face textul real și nou pentru spectator; de aceea, eu sunt jumătate regizor, jumătate scenograf (poate tocmai de-asta lucrez foarte mult pe scenă cu regizorul, schimbăm păreri: nu el spune și eu execut, ci ne consultăm). Sigur, există minunata fantomă a operei, câteva teatre bulevardiere, mă rog – acesta e mega-teatru pentru mega-bani, pentru export, turiști...

Schiță de costum a Ștefaniei Cenean pentru Cine are nevoie de teatru? **de T. Wertenbacker, TNB (regia: Andrei Șerban)**

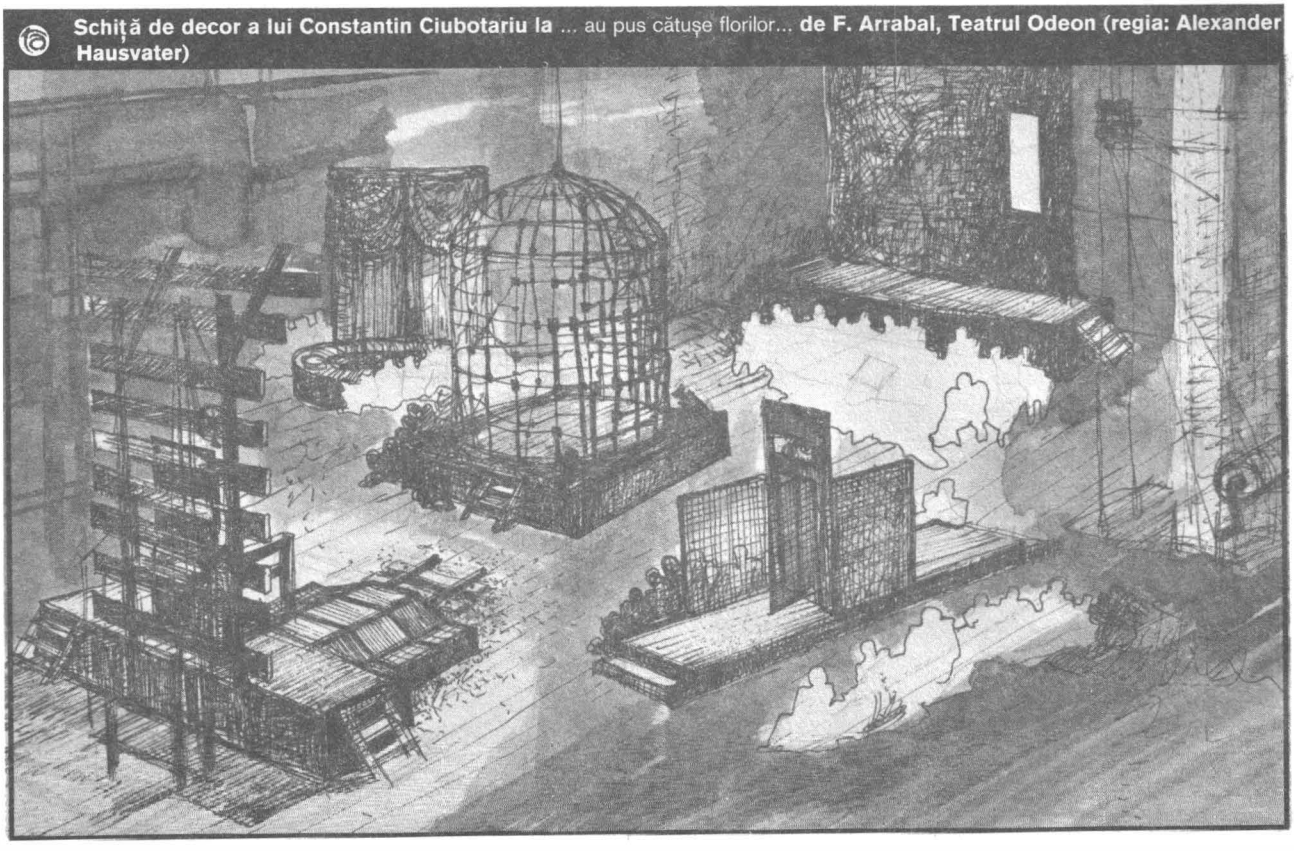
– Vorbeați despre atelierele pentru actori conduse de scenografi. La noi, acestea sunt o noutate. Cum se desfășoară practic un astfel de atelier?

– Acest tip de ateliere a fost inițiat de Theatre de Complicité, care a venit în turneu și în România. Ideea mi-a venit din faptul că actorii nu se pot vedea pe ei înșiși decât uitându-se în oglindă (o imagine bidimensională), așadar au numai o vagă idee despre cum anume sunt văzuți de spectatori: ca obiect tridimensional în spațiu. M-am gândit că ar fi interesant să privească un om din diverse unghiuri și să încerce să-l deseneze – indiferent cum, contează să-l

deseneze – şi apoi să privească de la distanţă schiţele făcute din unghiuri diferite şi să le compare. Pe scurt, de obicei lucrez cu circa 20 de actori, stăm pe jos în cerc, în centru stă unul dintre participanţi (ales de grup). Numim o piesă şi un personaj pe care să-l interpreteze actorul care stă în centrul cercului. Fiecare actor poartă un număr şi are hârtie şi creioane colorate cu care trebuie să deseneze figura întruchipată de actorul ales. Desenul trebuie făcut în cel mult cinci minute. Apoi atârnăm toate desenele pe un perete (de obicei fac asemenea workshop-uri în teatre, deci avem la dispoziţie pereţi foarte mari). Ceea ce se obţine e o succesiune de 20 de desene reprezentând figura în discuţie din toate unghiurile posibile. În două ore şi jumătate poţi parcurge o piesă întreagă, astfel încât, la sfârşit, să ai 150 de desene pe perete. Partea a doua a workshop-ului constă în analiza desenelor: ce trăsături ale personajului le inspiră desenele? Am făcut workshop-ul acesta de zece ori şi până acum niciodată nu au reacţionat negativ; se entuziasmează pentru că, până în momentul respectiv, nu ştiau că sunt în stare să deseneze şi brusc descoperă că, de fapt, pot face acest lucru. Dar şi mai important e faptul că ei îşi dau seama cum sunt văzuţi de spectatori; aici cred că e un mare câştig pentru ei. Am mai făcut şi alte workshop-uri, dar mă opresc la acest exemplu.

– În general, la noi sună cel puţin suspect ca un scenograf (sau un actor, dar aici s-au mai schimbat lucrurile) să regizeze o piesă, lumea priveşte cu rezervă astfel de lucruri. Ciudat este că în sens invers suspiciunea nu funcţionează: cine se miră că Silviu Purcărete semnează şi scenografia, şi costumele, uneori şi aranjamentul muzical? La noi, regizorul are, după părerea mea, un statut privilegiat între „făcătorii" de teatru.

– Cu riscul de a nu mai lucra niciodată în Marea Britanie (ceea ce s-ar întâmpla cu siguranţă dacă m-ar auzi cineva de acolo!) am să vă spun părerea mea: scenografii, în Marea Britanie, sunt foarte bine pregătiţi, au o educaţie foarte solidă, avem şcoli de scenografie foarte bune, în timp ce pentru regizori nu există nici un sistem educaţional. Cum se pregătesc regizorii la noi? Se duc la Oxford/Cambridge, citesc literatură engleză, dar, neputând fi angajaţi nicăieri, nu ştiu ce să facă în viaţă. Aşa că se apucă să regizeze piese de teatru. Cam aşa mi se pare mie că stau lucrurile. Am avut de-a face cu atâţia regizori îngrozitori, am făcut de atâtea ori treaba pe care trebuiau s-o facă ei, fără să fiu plătită şi fără să fiu recunoscută ca regizoarea piesei! În 1990, pe 1 ianuarie, m-am trezit – nu ştiu dacă în România este la fel, dar la noi există obiceiul ca în prima zi a anului să-ţi pui o dorinţă pentru ce vei face în acel an – şi mi-am spus că pentru nimic în lume n-o să mai fiu fraieră, să fac regie şi să pretind că fac doar scenografie. Şi a fost minunat; niciodată nu mi-a părut rău. Am obosit să-i tot întreb pe regizori: „Crezi că ar fi o idee bună dacă am face...?" Ce vreau eu de fapt să spun prin „Crezi că ar fi o idee bună" este „**Eu cred** că e o idee bună". De ce să joc jocul acesta? Nu mai vreau să-l joc – iată avantajul de a avea 50 de ani: nu-ţi mai pasă, e minunat. De fapt, nu



Schiţă de decor a lui Constantin Ciubotariu la ... au pus căţuşe florilor... **de F. Arrabal, Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)**

sunt singura care gândeşte aşa. A apărut o întreagă mişcare, oameni care se întreabă: „De ce să jucăm acest joc?". Când lucrez în teatru sunt de-a dreptul dictatorială. Uite, de exemplu, aseară am văzut la Bulandra **Victor sau copiii la putere**: materialul verde cu care era îmbrăcată scena nu era bine întins; apoi, partea înălţată a scenei nu se unea perfect cu cealaltă – nu pot permite aşa ceva când lucrez, vreau ca totul să fie aşa cum **trebuie** să fie.

– Care este reacţia actorilor când lucraţi cu ei dictatorial, cooperează sau, dimpotrivă, se revoltă că le spune un scenograf ce să facă?

– E o chestiune de încredere. Am petrecut enorm de mulţi ani în teatru şi am discutat mereu cu actorii cum ar trebui să fie personajul. Întâi, un fel de seminare, dacă vrei, apoi îi invit în studioul meu să continuăm discuţiile mai în amănunt. Cine e Macbeth? Ce face? Ce vrea? Unde îşi întâlneşte nevasta? Unde locuiesc? Cum arată casa lor? Şi abia de aici încolo îmi pot începe lucrul propriu-zis. Dar asta se întâmplă când îţi poţi alege oamenii cu care să lucrezi! Voi acum sunteţi între două sisteme: companii fixe în care trebuie să lucrezi cu oamenii disponibili şi companii formate anume pentru un tip de spectacole. La noi există o zicală: „Eşti exact atât de bun cum a fost ultimul lucru pe care l-ai făcut". Un actor nu poate fi actor dacă nu joacă; la noi rata şomajului în teatru e de 90% , ceea ce nu vă doresc şi vouă. Ceea ce vă urez însă e să aveţi un sistem mai flexibil. Există un număr foarte mare de actori care doresc să încerce lucruri noi, să lucreze cu o anume persoană. La noi, doar în companiile naţionale (RNT & RST) există persoane care lucrează pe termen lung. Sigur, unii doresc să lucreze cu mine, alţii nu, sau poate că nici eu nu doresc să lucrez cu ei... Dar nu mă întrebi un lucru despre care trebuie să vorbesc. Simt nevoia să spun câteva cuvinte despre regizorul-femeie în Marea Britanie: abia în ultimii cinci ani, poate şase, am putut lucra cu regizori-femei, într-o carieră de 27 de ani în teatru. Mi se pare uluitor. De ce? Până acum, nici măcar nu mi-am dat seama. Acum, prima oară în Anglia, avem în funcţia de director artistic, în multe teatre de renume, regizoare; aceasta este, cred, cea mai mare schimbare din teatrul britanic. Şi este foarte bine.

– Da, dar de aici se poate aluneca foarte uşor pe panta exagerărilor. Să spui că un anume spectacol este foarte bun pentru că e regizat de o femeie mi se pare jignitor pentru chiar persoana în cauză; în definitiv, ce importanţă are sexul artistului? Vorbim de sex sau de valoare?

– Nu poţi vorbi de valoarea spectacolului dacă regizoarea nu are dreptul să regizeze, nu? Femeile pur şi simplu nu aveau acest drept. Încet-încet, vocea lor s-a făcut auzită: de ce să fii marginalizat? Trebuie să fii în chiar miezul lucrărilor, să fii la Royal National Theatre, la Royal Shakespeare Theatre. Sigur că nu sexul e important, dar în urmă cu foarte puţin timp nici măcar nu se putea pune problema asta; dar trebuia să se întâmple. Aşa cum avem actori negri, avem acum şi regizoare; iar mişcarea de acum a scenografilor e, într-un fel, similară celei de acum câţiva ani a femeilor în regie: ori îţi faci vocea auzită, ori înghiţi şi nu te plângi.

– Să ne întoarcem puţin la ce spuneaţi în legătură cu Scenofest, care va cuprinde o zi franceză, una olandeză, una britanică... Ce v-a îndemnat să structuraţi astfel festivalul? Există oare în scenografie, în zilele noastre, şcoli naţionale atât de puternic conturate încât să justifice o grupare a discuţiilor pe acest criteriu? Este scenografia franceză atât de diferită de cea britanică? Şi în ce constă această diferenţă?

– Arta teatrului nu e una de-conectată de societate; teatrul nu se face în vid, ţine de o anumită ţară şi e, într-un fel, oglinda societăţii ei. E legată de politica, de economia, de starea societăţii din ţara respectivă. Iar Scenofest este un fel de sărbătoare a diversităţii culturale în teatrul european. De exemplu, în Olanda e foarte dezvoltat dansul contemporan şi teatrul în spaţii alternative. În Catalonia e foarte dezvoltat teatrul vizual, pentru că, pe vremea lui Franco, teatrul era foarte cenzurat, deci au fost nevoiţi să evolueze spre un stil vizual al teatrului de stradă, cu rădăcini în carnavalurile medievale catalane. În Franţa se poate vorbi de o adevărată diversificare a scenografiei: în muzeologie, în construcţia spaţiilor care înconjoară monumentele arhitecturale... La noi, în Marea Britanie, în sfârşit, nu prea ştiu exact ce am creat, dar, cum am mai spus, ne preocupă ceea ce se află „dincolo de text". Nu vreau să fim la fel unii cu alţii – cred că ar fi îngrozitor pentru Europa să fim identici.

– Care ar fi, după părerea dumneavoastră, locul scenografiei româneşti în acest peisaj „european"?

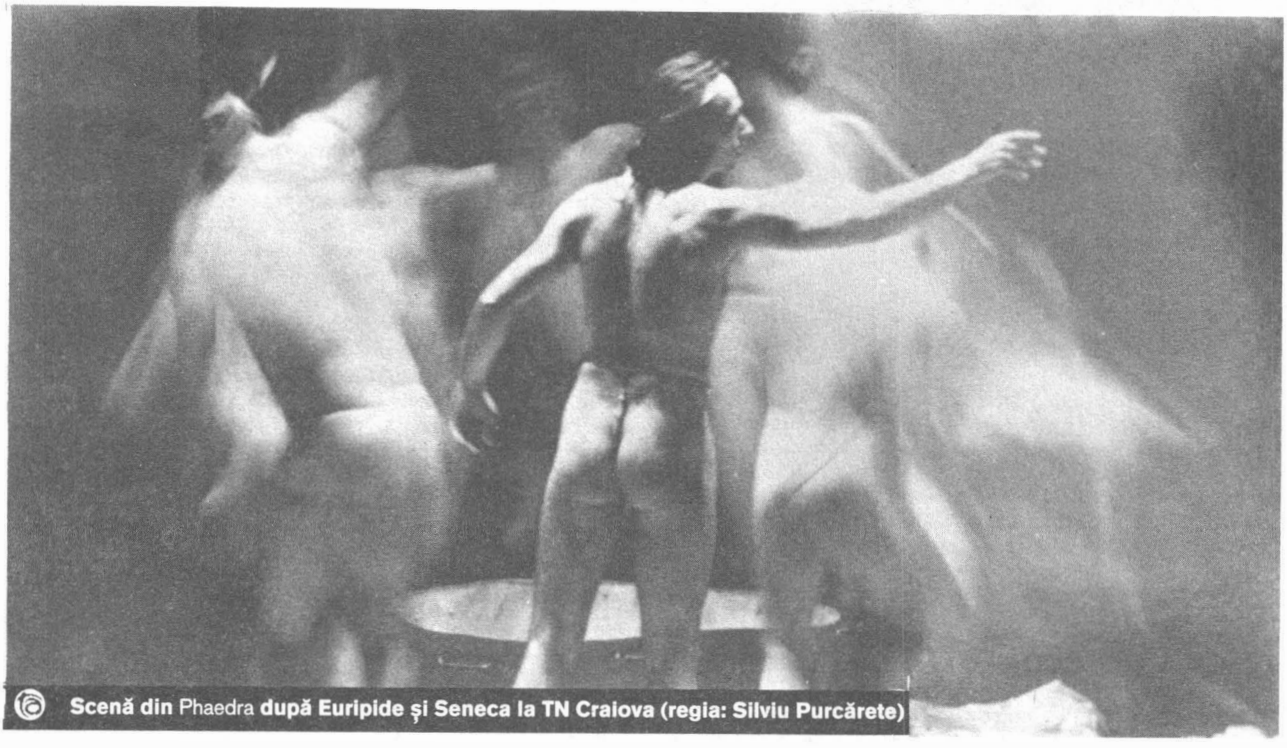
– Cum spuneam şi la începutul interviului, ar avea de adus, cu siguranţă, o enormă bogăţie pentru noi toţi. Sper că vom colabora în cadrul Centrului European de Scenografie şi cu România. Suntem în acest moment pe cale de a afla cum putem realiza acest lucru, deopotrivă artistic şi economic. Mi-ar plăcea ca studenţii Centrului nostru să întâlnească un scenograf român şi să lucreze cu el, tot aşa cum aş vrea ca un profesor român să lucreze cu un student norvegian un spectacol Shakespeare la Barcelona! Avem mecanismul pentru a face astfel de treburi. Trebuie doar să vrem şi unii, şi alţii.

– Spuneaţi că, pe viitor, doriţi să colaboraţi cu artişti români. Aveţi un proiect concret în acest sens?

– Vreau să organizez cât de curând posibil o expoziţie cu fotografii din spectacole româneşti. Prietenul meu Sean Hudson, fotograf al festivalului din Edinburgh, a fotografiat deja mai mult de zece spectacole de cea mai bună calitate. Expoziţia ar urma să aibă loc într-o mare galerie de artă din Londra, iar în acest spaţiu, pe durata expoziţiei, ar fi organizate workshop-uri, discuţii, mese rotunde, ca şi vizite ale publicului. Cred că se obţin rezultate bune atunci când reuşeşti să strângi laolaltă evenimente de o mare diversitate. Acesta ar fi unul dintre proiectele concrete legate de arta românească. Apoi, desigur, colaborarea în cadrul EPAC şi al Scenofest.

CIPRIANA PETRE

„Un spectacol absolut excepțional“
– Phaedra la Festivalul „Marseille Mediterranée“ –



Scenă din Phaedra după Euripide și Seneca la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete)

Născută din mare, pe care o privește dintotdeauna – cum le place francezilor să spună –, Marsilia este o metropolă euromediteraneană ce-și onorează statutul prin întregul său mod de viață. Oraș cosmopolit, propunându-și să fie o trăsătură de unire între țările riverane, leagăn al atâtor civilizații, ea este animată de o existență trepidantă, activă, diversă. Turiști și oameni de afaceri, artiști și marinari, vizitatori și gură-cască se intersectează pe străzile curate, grăbind fiecare spre treburile lui. Luminile, strălucirea, culorile, vegetația, clădirile, marea descoperă la fiecare pas, la fiecare cotitură, ca un caleidoscop seducător, peisaje insolite, unghiuri noi pentru ce ai mai văzut o dată. Privirea e fascinată când de munții din zare, când de marea nespus de albastră, când de insule – și pe una dintre ele, foarte aproape, Château d'If, închisoarea lui Monte Cristo –, când de un cartier însorit cocoțat pe o colină, chiar în fața ochilor. De-a lungul litoralului, palmieri ornează turistic edificii ultramoderne, plaje de lux stau ascunse de șirul de case, sau se deschid tuturor plaje libere, pe care conviețuiesc pașnic oameni de toate culorile, de toate condițiile, din toate culturile. Surprinzătoare e la Marsilia relativitatea spațiului, a distanțelor, a suprafețelor, peisajul apărând când înghesuit, foarte aproape, când deschizându-se neașteptat, în largi perspective, când închis de un cerc sau de un labirint de înălțimi, când scăpând desfășurat spre largul mării. Turism și artă, istorie și fantezie, aglomerație și locuri de reculegere, cultură și viață intensă, confort și pitoresc, civilizație și exotism, geografie și antropologie – tot bazinul mediteranean pare să se concentreze în eșantion la Marsilia.

Aflată la cea de-a opta ediție a „Verii marsilieze“, Primăria s-a decis să lanseze o manifestare internațională – „Marseille Mediterranée“ –, care să reprezinte deopotrivă rangul orașului și specificul său. S-a organizat, de aceea, pentru prima oară, un festival care a cuprins expoziții stabile pe durata câtorva luni (mai–septembrie) și, totodată, pe parcursul a două săptămâni, s-au desfășurat spectacole de operă, teatru, folclor și muzică. Ceea ce a caracterizat aceste manifestări a fost diversitatea, insolitul, exigența și, mai ales, acea vocație tipic franceză de a conferi divertismentului un fundament cultural serios și o finalitate informativă complexă.

Astfel, expoziția de modă sub genericul „Corpuri drapate în jurul Mediteranei“ a constituit nu numai o paradă a acestui „veșmânt pur“ străvechi, devenit actual prin „anticomania“ de acum, ci și o scurtă istorie a lumii din perspectiva drapării.

Expoziția „Estaque. Nașterea peisajului modern (1870–1910)“, cu pânze de Cèzanne, Braque, Derain, Othon Freisz, Raoul Dufy, a surprins momentul revoluționării concepției asupra peisajului, dar și asupra întregii picturi moderne, ca tehnică și regim de culori, începutul fauvismului și al cubismului, datorat tocmai acestor pictori. Mica localitate Estaque (port industrial și turistic la marginea Marsiliei) s-a dezvăluit astfel ca un centru al picturii moderne, pe larg reprezentată de albumele și documentația expoziției.

„Biblioteca lui Cristofor Columb“ a prezentat toate cărțile adnotate ale vestitului navigator, ca și unicul lui manuscris, Cartea profeților, într-un cadru spectacular, care a refăcut preparativele primei sale călătorii, în 1492.

Spectacolele convocate la această manifestare au fost, prin grija doamnei Nadia Croquet, coordonatoarea artistică, exemplare. Opera din Genova a prezentat Norma de Bellini, în regia lui Fausto Cosentino și sub conducerea muzicală a lui Roberto Tolomelli, cântată de soliști celebri, în tradiția majoră a belcanto-ului italian. Teatrul Tivoli din Barcelona a adus Asdrubila, operă barocă modernă de Carles Santos, care a compus muzica, libretul, a asigurat direcția artistică și direcția muzicală. Personalitate de frunte a muzicii contemporane, pianist, compozitor, om de televiziune, Carles Santos, autorul și dirijorul „Fanfarelor“ cu care s-au deschis Jocurile Olimpice și Paraolimpice de la Barcelona (1992), a fost premiat în februarie 1994 cu Marele Premiu al orașului Barcelona, cu Premiul Societății Autorilor Spanioli și cu Marele Premiu al orașului Madrid.

Muzician berber din Atlas

Apreciata orchestră simfonică din Israel (condusă de Zubin Mehta) a interpretat Beethoven sub bagheta celebrului Pinchas Zukerman, muzician multilateral, admirat, pentru geniul său, de lumea întreagă. Un ansamblu berber din Maroc, din satul montan Ichebakenne, a venit cu o muzică vocal-percusivă tradiţională, definită printr-o emisie vocală strânsă – voce de gât şi de cap –, la limita rupturii. Foarte apreciat, ansamblul a fost invitat şi la festivalul „Muzica" de la Strasbourg şi la Institutul Lumii Arabe. Grupuri muzicale din Cipru, Grecia, Corsica, reprezentând strălucit „Polifonia insulelor Mediteranei", au cântat acea muzică însorită şi plină de viaţă, care implică publicul în spectacol, ispitindu-l să cânte şi el şi să danseze, ca la o antrenantă sărbătoare populară.

Un „Cabaret" nocturn, după terminarea reprezentaţiilor, a asigurat în parcul Borely, unde aveau loc spectacolele, acea atmosferă caldă de boemă şi comuniune artistică, prilejuind întâlnirea realizatorilor - artişti, manageri, tehnicieni - cu confraţii, publicul şi criticii.

*

În cuprinsul acestui adevărat festival al vedetelor, Phaedra, realizată de Silviu Purcărete la Teatrul Naţional din Craiova, a însemnat un punct special de atracţie. Personalităţi ale vieţii teatrale din Franţa şi Belgia au venit special la Marsilia pentru a-l vedea. Publicul francez, obişnuit să preţuiască mai ales textul (o carte editată sub egida festivalului oferea, în traducerea lui John şi Hélène Tittesor, scenariul semnat de Silviu Purcărete, alături de textele integrale ale lui Euripide şi Seneca), a năvălit pur şi simplu la spectacol.

Şi totuşi, soarta părea să se împotrivească bunei desfăşurări a reprezentaţiei. Mânios, mistralul făcea să se zbată copacii, nisipul, marea. Uriaşul cort de campanie, unde se pregătea şi se lua masa, bubuia şi scârţâia amarnic din încheieturile sale metalice, ameninţând să se prăbuşească peste incinta de joc. Maşiniştii care trebăluiseră zile întregi pentru a instala decorul, asistaţi de Ştefania Cenean, autoarea cadrului scenografic şi a costumelor, au fost nevoiţi, în ultima clipă, să-l adapteze noilor condiţii. Iar Silviu Purcărete zăcea în ţară, bolnav! Dar iată că dezavantajul s-a transformat în şansă. Spectacolul, a cărui reprezentare în aer liber punea probleme de expresivitate spaţială, tocmai pentru că era conceput pentru un spaţiu închis şi întemeiat pe simbolistica lui, şi-a redobândit expresia optimă prin înlocuirea culiselor cu paravane şi un fronton. Faţada castelului Borely a dispărut, mascată şi decupată de această soluţie scenografică ad-hoc, care a prins, a dirijat şi a sensibilizat sunetul.

Vaietele corului, care se auzeau în întuneric cu mult înainte de începerea spectacolului, în vestiarul fetelor, în oficiul în care se dregeau costumele (unde, ca la noi, au dispărut pălării!), incredibila pană de curent (om fi adus-o şi pe asta cu noi!) care ne-a lăsat un timp în beznă şi veştile alarmiste s-au transformat treptat în vibraţie unică, mai proaspătă, mai penetrantă. Spectacolul s-a jucat în forţă, cu precizie şi elan. În aceste fiinţe răstignite între poftă şi cenzură, între instinct şi asceză, între firesc şi interdicţie morală, între viaţă şi normă socială, ne recunoaştem, prizăriţi şi nesiguri. Destinul ni se joacă în altă parte. Nişte zei mânioşi, zeii adâncurilor noastre, ne mână, îi ştim cu frică şi ne e milă de noi...

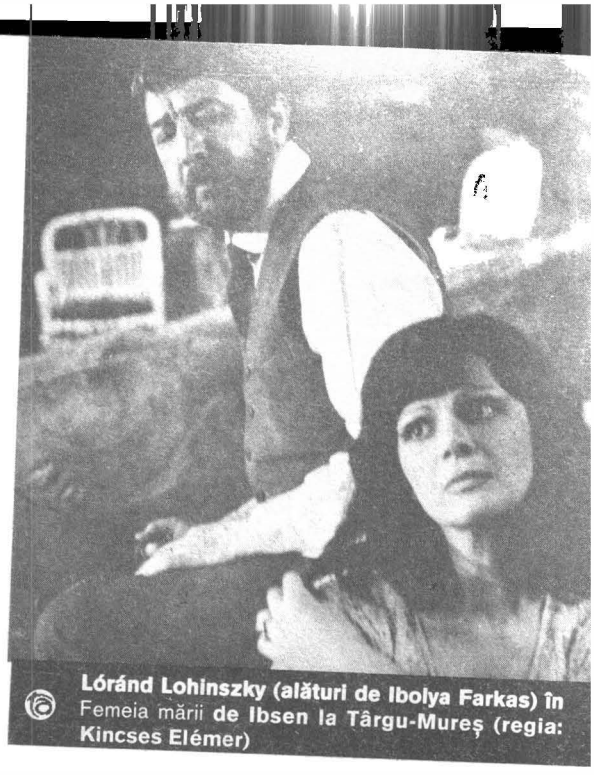
*

Aplauzele au izbucnit tumultuoase în finalul spectacolului despre care doamna Monique Weiss, profesor universitar la Bruxelles, venită din Belgia anume pentru a-l vedea, a spus: „Absolut excepţional".

DOINA MODOLA

Scenă din opera Asdrubila, muzica şi regia: Carles Santos

Maestrul Lóránd Lohinszky



Lóránd Lohinszky (alături de Ibolya Farkas) în Femeia mării de Ibsen la Târgu-Mureş (regia: Kincses Elémer)

Stâlpul de rezistenţă al Teatrului Naţional din Târgu-Mureş, în general, şi al secţiei maghiare, în special, a împlinit venerabila vârstă de şaptezeci de ani! Şapte decenii de viaţă de om, din care cinci în slujba muzei Thalia. Actorul Lóránd Lohinszky, căci despre Dânsul este vorba, în ciuda vârstei înaintate, n-a părăsit scena, şi nici catedra de actorie. Cu rigoare şi precizie, apare la rampă seară de seară, iar ziua predă măiestria actoricească studenţilor de la Academia de Teatru din Târgu-Mureş. În timpul care îi rămâne la dispoziţie îl putem vedea în stal, urmărind evoluţiile secţiei române, spectacolele în turneu ale altor instituţii de breaslă sau – de ce să n-o spunem? – făcând cumpărături în piaţă.

Absolvent al Institutului de Artă Teatrală „István Szentgyörgyi" din Cluj în anul 1950, a fost membru al Teatrului Maghiar de acolo, după care şi-a început activitatea de actor la Teatrul de Stat din Târgu-Mureş. De treizeci de ani, din 1964, este profesor la Institutul târgumureşean de teatru şi în acel an i s-a conferit şi titlul de „artist emerit".

Lóránd Lohinszky încearcă şi reuşeşte să-şi construiască personajele diferit de imaginea pe care o sugerează îndeobşte o primă lectură. Este un actor intelectual, fiindcă se documentează neobosit, citeşte mult, cu mare atenţie. Este conştient că numai prin acumulare de informaţii îşi poate reînnoi şi varia mijloacele de expresie. Receptivitatea, prospeţimea intelectuală, exigenţa, permanenta căutare a soluţiilor noi, profunzimea gândirii sunt doar câteva dintre calităţile Actorului Lohinszky. Ca profesor de măiestrie actoricească, luptă neîncetat împotriva manierizării, a tendinţei studenţilor de a-l imita. Bazându-se pe propria experienţă scenică, insuflă învăţăceilor dorinţa sau, mai bine zis, obligaţia de a fi componente organice în anatomia unui spectacol, indiferent de dimensiunile rolului. Îndrăzneala de a juca alături de studenţii săi în montările Academiei este de invidiat. Pe tot parcursul repetiţiilor, urmăreşte cu ochi de Argus procesul de formare a spectacolului, fără să-şi eclipseze discipolii. În timpul reprezentaţiei, datorită atenţiei sale distributive, a harului divin – talentul – cu care l-a înzestrat natura, nu se lasă sedus şi nu-şi lasă colegii ademeniţi de cântecul perfid al sirenelor mediocrităţii şi jumătăţii de măsură. Prezenţa actorului Lóránd Lohinszky într-un spectacol este o garanţie a calităţii, a succesului. Este ultimul mohican al tradiţiilor artistice ce defineau Teatrul Secuiesc de odinioară, ai cărui reprezentanţi au fost Ernő Szabó, Ferenc Delly, György Kovács, Margit Köszegi, András Csorba...

Lista spectacolelor în care a evoluat Lóránd Lohinszky este foarte lungă. De aceea, voi aminti câteva dintre cele care i-au marcat cariera în aceşti aproape cincizeci de ani: **Revizorul, Omul care aduce ploaia, Ultima oră, Citadela sfărâmată, Tragedia optimistă, Banul Bánk, Unchiul Vanea, Profesiunea doamnei Warren, Fizicienii, Familia Tót, Cabala bigoţilor, Înainte de potop, Jocul ielelor, Noaptea iguanei, Vilegiaturiştii, Tragedia omului, Valiza cu fluturi, Trei surori, Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor, O stea pe rug, Don Carlos, Regele Lear, Femeia mării, Azilul de noapte, A douăsprezecea noapte, Cui i-e frică de Virginia Woolf?...**

Mai mulţi regizori de film, din Bucureşti şi din Budapesta, l-au solicitat. Figura lui a rămas imortalizată în peliculele **O mică întâmplare, Buzduganul cu trei peceţi, Rug şi flacără, Pintea** şi **Álmodó ifjúság** (Tinereţe visătoare), **Holnap lesz fácán** (Mâine va fi fazan), **Apám néhány boldog éve** (Câţiva ani fericiţi ai tatălui meu), **Ítélet után** (După sentinţă) şi în ciclul de filme inspirate din trilogia **Ábel** de Áron Tamási.

În zilele acestea, noi premiere sunt în pregătire la Naţionalul târgumureşean: **Vizita bătrânei doamne** şi **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, având-l ca protagonist pe **actorul** LÓRÁND LOHINSZKY.

La mulţi ani, maestre Lóránd Lohinszky!

STRACULA ATTILA

DOSARELE TEATRULUI ROMÂNESC

Tragediile din afara scenei

În noaptea de 2 spre 3 martie 1949, Aretina Ruşaveţeanu, de 62 de ani, este ridicată de organele represiunii pentru „a da o declaraţie". Locuia de câţiva ani în comuna Ruşavăţ, judeţul Buzău, înconjurată de relicvele unei scurte dar glorioase cariere scenice. În zece minute, din aceeaşi casă porneau spre gară (40 km) o fetiţă de 6 ani şi mătuşa ei, fără dreptul de a lua nici măcar obiectele personale.

Sigiliile au fost rupte la 19 martie, pentru întocmirea procesului-verbal „cu tot inventarul viu şi mort". În 865 de poziţii, plus anexa ce cuprinde construcţiile, s-a înregistrat agoniseala unei vieţi, de la scaune pluşate, perdele, mese, oglinzi, pian, până la ibrice, tigăi, cheie franceză, cafea 50 gr. Copilul gonit în puterea nopţii lăsase în urmă, printre altele, „pat copil lemn, şorţuleţ copil, saltea pat copil, pernă mică". Tot, absolut tot s-a furat după întocmirea „formelor legale". Marea pierdere: 30 de tablouri semnate, printre alţii, de Th. Aman şi N. Grigorescu.

Aretina se număra printre cele peste 250 000 de victime ale acelei nopţi de groază când, în întreaga ţară, au fost reţinuţi proprietarii („moşierii") neimplicaţi în procese politice anterioare. Aretina Ruşaveţeanu şi-a avertizat torţionarii că suferă de diabet, viaţa fiindu-i în pericol fără doza zilnică de insulină. Seringa şi flolele aveau şi ele număr de inventar!

Trec mai multe zile, premergătoare fatalei come diabetice. În celula arestului și-a mângâiat singurătatea, desigur, amintindu-și anii fericiți ai începutului de veac, când spectatorii Teatrului Național din București ovaționau pe marea actriță Tina Barbu.

Tina Barbu ... Fiică de țărani, vine în București să învețe o meserie. E auzită recitând și îndemnată să se înscrie la Conservatorul dramatic, ca elevă a Aristizzei Romanescu. Debutează la Național, în 1908. Din promoția sa: Maria Filotti, Ion Iancovescu, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu. A creat magistral, la premiera absolută a dramei Viforul de Delavrancea, rolul Doamnei Tana, alături de Petre Liciu (Ștefăniță). Joacă roluri de compoziție în piese de Shakespeare, Mirabeau, Bataille etc. Maria Filotti, în memoriile sale, îi face o elocventă prezentare: „Cariera acestei actrițe, dăruită cu o expresivitate remarcabilă, frumoasă, emotivă, cu o mare forță dramatică și cu o intuiție uneori genială, a fost asemeni unei comete pe cerul teatral". Într-adevăr, pe cât de puternic era talentul, pe atât de copleșitoare îi era emoția înaintea ridicării cortinei, situație ce, cu vremea, îi punea în primejdie sănătatea. Figurează în analele primei noastre scene până în 1913. Totuși, în istoriile teatrului, stă alături de marile actrițe ale începutului de veac XX.

Și acum, în martie 1949, își așteaptă sfârșitul la care o condamnaseră călăii intelectualității naționale ... Intră în comă diabetică și e transportată la Spitalul „Cantacuzino" din București, unde moare, la 21 martie 1949. Dacă s-a permis înhumarea la Cimitirul Ghencea, nu s-a permis rudelor să intre în casa, sigilată și ea, din București, să ia hainele îngropăciunii. Dintr-o plapumă, i-au confecționat un veșmânt pentru așezarea întru veșnică odihnă. (Și rudele aveau averea sub sechestru.) Dintre glorioșii ei colegi, doar unul și-a învins teama și a asistat la ceremonia funerară: Ion Manolescu.

Fărădelegea trebuia să aibă acoperirea „legii". Prin Decizia nr. 1825, dată de Curtea București, secția IV penală, la 13 august 1949, Aretina Rușavețeanu este condamnată la cinci ani închisoare și confiscarea averii. Condamnata, „cu domiciliul necunoscut", era moartă de 5 luni!

Povestea acestei crime am ascultat-o de curând, în Muzeul Teatrului Național, de la o doamnă distinsă, din stirpea celor hăituiți cândva pentru vina de a aparține elitei spirituale românești. Era nepoata marii artiste, implicată în tragedia din 1949. Chiar dacă atunci avea doar 6 ani, groaza acelei nopți de martie îi e încă vie în memorie. I-am promis că voi scrie despre cele auzite. M-a întrebat dacă nu mă tem. (Doamne, câtă spaimă s-a adunat în aceste suflete ...) I-am răspuns în sinea mea, amar, în singurul fel în care o puteam face, cu vorbele marelui Iancu: "... suntem sub regimul libertății, egalității și fraternității: unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituția".

IONUȚ NICULESCU

UNIPROF, o nevoie socială,

Crearea unui program al UNITER dedicat tinerilor jurnaliști teatrali este, cred, rodul unei atente și deloc optimiste observări a fenomenului de explozie mediatică apărut în România după 1989. Nu trebuie să fii nici analist socio-politic și nici teoretician subțire ca să realizezi, urmărind măcar rubricile culturale ale publicațiilor cotidiene sau săptămânale bucureștene dintr-o singură zi, cât de uluitor și de întristător este nivelul informațiilor, relatărilor, interviurilor, evaluărilor chiar, din mai toate domeniile și, în special, din cel teatral. De la nume de vedete, greșit ortografiate în chiar titlurile de o șchioapă, până la ininteligibile transcrieri ale conferințelor de presă, de la totala dezorientare în contextul unei mișcări teatrale organice până la totala ignoranță în spațiul cultural însuși, până la naivitatea de a crede că, văzând două spectacole într-o stagiune, poți să le și judeci (pentru că, nu-i așa, spectatori ne-am născut cu toții, mai mult sau mai puțin onești), publicistica post-decembristă e un permanent prilej de râsu'-plânsu'.

Propunând înființarea unui asemenea program *experimental,* în vara lui 1993, Marian Popescu, pe atunci vicepreședinte al UNITER, semnala de fapt atât o nevoie a oamenilor de teatru cât și o obligație a lor: la urma urmelor, așa cum avem lumea pe care o meritățm, avem și presa pe care o meritățm. De la idee la faptă, însă, drumul a fost oarecum mai complicat, chiar dacă nu foarte lung. Cred, și astăzi ca și ieri, că unul dintre semnele esențiale ale eficienței este promptitudinea. Așa se face că, după un număr nu mare de discuții (în schimb destul de lungi și de animate), în septembrie 1993 un grup de „inițiatori" a pornit această căruță, propunând, în presă, tinerilor doritori să se inițieze și perfecționeze în acest domeniu, un sistem foarte puțin ortodox, în orice caz intensiv, de a obține cunoștințe și de a-și dezvolta aptitudinile.

Trebuie precizat, de la bun început, că entuziasmul celor care au inițiat UNIPROF a fost, pe întregul parcurs al primului an, secondat de fireasca temere privitoare la calitatea globală a structurii propuse. Este și motivul pentru care, atât din pricina faptului că, evident, jurnaliștii sau aspiranții la jurnalistică teatrală urmau să studieze (simultan cu cei care îi conduceau în studiu) cum se naște și cum funcționează un program alternativ de perfecționare, cât și din pricini juridice ușor de înțeles, s-a optat pentru subintitularea UNIPROF *program experimental.* Semnalam astfel (atât celor doritori să participe, cât și celor mereu dornici de a „prețui" ceea ce se face atunci când se face) faptul că de ambele părți – participanți și coordonatori – este vorba despre o încercare, ambele angajându-se să învețe ceea ce li se pare că trebuie învățat.

Răspunsul pe care l-am primit din partea tinerei prese a fost, la rândul său, uluitor. Cererile de participare la program, cu toate că acesta nu reprezenta, în nici un fel, o inițiativă oficială ori menită să ofere vreun avantaj oficial (diplome, echivalări etc.), depășeau de două ori posibilitățile de școlarizare ale UNITER. Firește, s-a organizat o admitere-interviu, menită să identifice motivația candidaților, dar și minimele lor posibilități de mișcare în câmpul culturii generale ori în acela al interesului față de teatru. A fost selectat astfel un eșantion de 15 cursanți, dintre care au absolvit 11.

E obligatoriu de rezumat aici structura anului experimental. Astfel, trei module, organizate în succesiune, au tratat: Modulul I: *Contextul actului teatral* (coordonator, Marian Popescu), Modulul II: *Deschideri teoretice și pragmatica spectacolului teatral* (coordonatori, Victor Scoradeț și Miruna Runcan), Modulul III: *Redactarea informației teatrale* (coordonator, Cristina Dumitrescu). Managerul întregului program a fost C.C. Buricea-Mlinarcic, iar directorul programului – subsemnata.

Principiul după care a funcționat, cel puțin în acest an, programul a fost acela de a dubla conferințele (ținute de coordonatori sau de invitați, specialiști români și străini, aproape douăzeci la număr) cu discuții libere, în care participanții se implicau direct în lămurirea problemelor specifice.

un răspuns posibil

Program care, asemenea tuturor celor desfăşurate la UNITER, îşi creează un sistem propriu de finanţare, UNIPROF a fost susţinut în anul experimental 1993–1994 doar de doi sponsori, EUROMEDIA şi Blocul Naţional Sindical, bucurându-se şi de generoasa încurajare a BTT (în chestiuni de transport). Din această pricină – egală cu diletantismul managerial al celor care s-au înhămat la o asemenea întreprindere –, nu uşoare au fost problemele noastre de supravieţuire, ultimele două luni ale anului de învăţământ desfăşurându-se pur şi simplu ca voluntariat; nu-i vorbă, entuziast. Cu toate acestea, am găsit deplină înţelegere la coproducătorii programului, care ne-au ajutat enorm: *Centrul Internaţional de Arte George Apostu* din Bacău, care a găzduit o deplasare de cursuri intensive dedicate scenografiei, ca şi o expoziţie a studenţilor scenografi, *Teatrul Naţional* din Târgu-Mureş, care a avut uimitoarea idee de a invita UNIPROF să ţină o lecţie deschisă şi un colocviu tematic în cadrul celei de-a doua *Întâlniri a şcolilor şi academiilor europene de teatru*, şi *Teatrul Odeon*, care a găzduit câteva întâlniri ale programului.

Experienţa anului care a trecut cred că a fost, în cele din urmă, egal de folositoare ambelor părţi, atât participanţilor, cât şi coordonatorilor programului. Cei dintâi, în numele cărora nu îmi pot permite să vorbesc, par mulţumiţi de felul în care şi-au întrebuinţat timpul, unii dintre ei fiind chiar dornici să continue o activitate de auto-îmbunătăţire pe care o simt necesară. Dinspre partea noastră, anul experimental ne-a limpezit ideile cel puţin în câteva direcţii esenţiale: mai întâi, în privinţa faptului că o asemenea pregătire intensivă trebuie diferenţiată, pe cât se poate, în funcţie de gradul de pregătire şi de interesul personal al participanţilor. Mai apoi a devenit evident, pe parcursul desfăşurării programului – atât din discuţiile cu tinerii cât şi din lucidele noastre critici şi autocritici –, că modulele ar trebui să-şi precizeze cu mult mai multă claritate profilul, reducând oarecum numărul întâlnirilor-atelier cu oameni de cultură şi de teatru, în favoarea cursurilor propriu-zise, structurate pe baza unui proiect în care coordonatorul să fie nu numai mediator, ci conferenţiar *şi* mediator. În al treilea rând, a devenit limpede că programul UNIPROF ar trebui să răspundă nu numai nevoii de schimbare de mentalitate în ce priveşte profesionalizarea omului de presă care se ocupă de teatru, ci şi unei alte nevoi de schimbare, la fel de acută şi foarte profund legată de cea dintâi: crearea unui nou tip de „secretar literar", dramaturgul (în sensul german al noţiunii) şi responsabilul de presă al instituţiei teatrale.

Sunt, acestea, tot atâtea raţiuni pentru care al doilea an de desfăşurare a programului UNIPROF, pe lângă alte câteva schimbări ce nu afectează structura, se va dezvolta nu pe trei, ci pe patru module, două teoretice (*Teatru şi mentalitate*, coordonator Victor Scoradeţ, şi *Structura spectacolului teatral*, coordonator Miruna Runcan) şi două practice (*De la secretar literar la dramaturg*, coordonator C. C. Buricea-Mlinarcic, şi *Ateliere de jurnalistică teatrală*, coordonat de catedra de Tehnica presei a Facultăţii de jurnalism).

În fine, pentru a scutura, cât de cât credibil, suspiciunile posibile, o mărturisire de credinţă: într-un spaţiu ca al nostru, în care atât teoria teatrală cât şi istoria sau critica propriu-zisă sunt atât de palid reprezentate (comparaţi, de exemplu, fişele dintr-o casetă de mare bibliotecă sub tematica *Teatru* cu cele sub tematica *Muzică*), orice pas întru solicitarea şi fructificarea entuziasmului celor tineri nu poate fi decât binevenit. Chiar dacă UNIPROF nu-şi poate permite să creadă că va acoperi cu adevărat aceste pete albe, el poate măcar contribui la reducerea dezordinii ce pare a ne copleşi şi la asumarea unei seriozităţi la care merită să visăm activ.

MIRUNA RUNCAN

Ochelarii de critic

1993 a fost anul unei coincidenţe restauratoare. Simultan, apăreau două volume de eseuri scrise de Georges Banu: unul, în traducere, la Editura Fundaţiei Culturale Române – *Roşu şi aur*, într-o foarte elegantă ediţie – şi celălalt, de care ne ocupăm*, la Editions de l'Herne, la Paris.

Cred că spectatorul român, cel care doreşte să se profesionalizeze, trebuie să citească neapărat cartea franceză din cel puţin două motive: întâi, ea suplineşte absenţa unor informaţii, absenţă cauzată în primul rând de izolarea ideologică din anii '80. Apoi, ea oferă un foarte interesant model de discurs critic. Lectorul domnului Banu trebuie să guste intertextualitatea prin care criticul încearcă să redea unitatea acestei lumi de corespondenţe numită teatru. Georges Banu e criticul total şi totalizant, amestecând în fluidul stilului său frânturi din alte cărţi, texte programatice, descrieri de tablouri, pasaje din filosofie, judecăţi de valoare personale, amintiri ale unor spectacole mari. Domnia-sa le fixează în canavaua textuală cu bolduri de argint, asemenea insectelor exotice. Dar cartea domnului Banu mai conţine şi un al doilea palier, nu chiar atât de uşor de atins. Cititorii trebuie să-şi pună atunci acelaşi pince-nez pe care şi l-a pus în prealabil criticul şi, cu ajutorul acestui dispozitiv, să scaneze profunzimile operei.

Ca să folosesc o a doua metaforă naivă, voi spune că în copilărie cu toţii ne-am jucat cu ocheanele fermecate, în care pietricele colorate, reflectate într-un sistem special de oglinzi, luau un număr oarecare de forme când răsuceai ocheanul. Criticul e obligat să privească fiecare formă în parte, chiar şi pe cele pe care gustul public le consideră nesemnificative, şi aceasta doar din dragoste pentru forma pură.

Voi exemplifica printr-un eseu, intitulat „Gordon Craig – ura faţă de teatru". Textul programatic al lui Craig statua utopia regizorului cu puteri discreţionare.

* Georges Banu, **Le théâtre ou l'instant habité**, Editions de l'Herne, Paris, 1993.

Banu îi descoperă două rădăcini: una ţine de secolul 19 („scenariul biblic"), alta aparţine acestui secol („scenariul politic"). Craig ar fi influenţat, pe de o parte, de vizionarismul Milton-Blake, atunci când anunţă damnarea teatrului, noul înger căzut. Cea de-a doua rădăcină e nietzscheană, Regizorul fiind un amestec de Supraom şi Dictator.

Miza acestei istorii a ideilor lui Craig contează cel mai mult. Textul respectiv se clasicizase, intrase în sisteme de valori fixe, într-un anumit canon pe care Georges Banu are intenţia să-l regândească.

Pietricelele colorate pot fi aşezate altfel decât se aşteptau cu toţii. „Victimele" d-lui Banu sunt ilustrissime: Kantor, „le waki du nô", Vitez, cu obsedantele sale marionete, Kokkos, Chéreau, Ronconi şi maşinăriile sale de călătorit prin timp până în vremea unui Baroc italian.

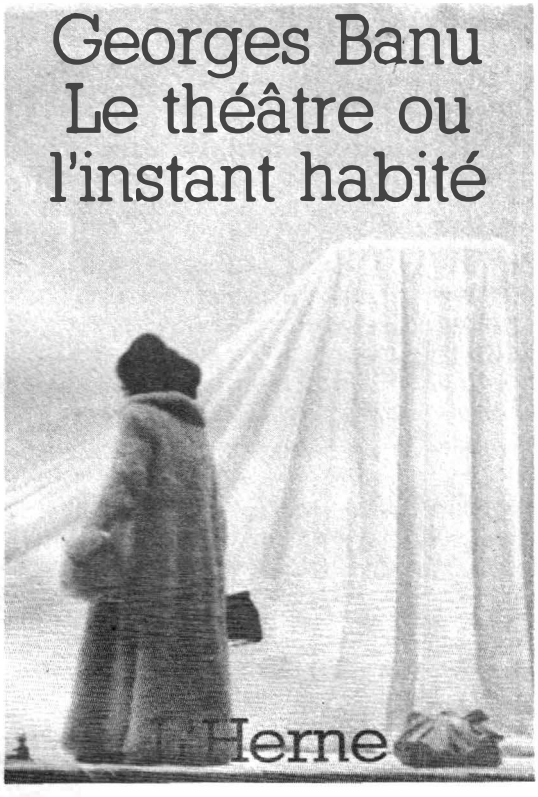
Fascinant, pentru mine, în aceste eseuri a fost faptul că am putut descoperi dincolo de ele o idee: capodopera se naşte dintr-un subtil amestec al culturilor. În cazul Kokkos, din întâlnirea între Macbeth şi un decor-citat al unui tablou celebru de Rembrandt: „Transportarea corpului sfântului Marcu". În cazul Peter Stein, dintr-o grecitate clasică filtrată printr-o grilă ce conţinea amestecul dintre „Sturm und Drang" şi neoclasicismul goethean.

Ca orice critic care se respectă, Georges Banu îşi vinde autorii preferaţi, fie că este vorba despre o nuvelă de Brecht – care dă substanţă celui mai frumos eseu, cel despre Grotowski – ori despre o simplă anecdotă pe care o voi cita şi eu. Artaud vede într-un campus american, unde ţinea un atelier, un foarte frumos cal alb ce hoinărea liber şi-i spune lui Jan Kott, contemporanul lui Shakespeare: „Totuşi, Dumnezeu e cel mai mare regizor!". Remarcabil, nu?

Cel de-al doilea set de eseuri poartă în titlu intenţia autorului. E un zbor de recunoaştere, un „reperaj" al unei concepţii pe cale de a se cristaliza. E un studiu al teatrului din ultimii douăzeci de ani şi o încercare (reuşită) de a justifica existenţa unui post-modernităţi teatrale.

Criticul constată în „Teatrul, minoritate diseminată" că, în vreme ce dorinţa oamenilor de a merge la teatre scade, patima oamenilor de teatru rămâne constantă.

Domnia-sa clasifică artele în: a) arte ale *prezenţei* – teatru, dans, arte în care e posibil ca un corp să moară pe scenă, şi b) arte ale *absenţei* & *repetabilităţii*. Acestea din urmă depind de reţelele de distribuţie şi au tendinţa să formeze geamanduri culturale, „oamenii-masă" ai lui Ortega y Gasset. Trebuie să observăm de la început că Georges Banu se situează pe o poziţie elitistă.



Actele prezenţei au valoare cultică. Ele sunt ultima modalitate de a transmite valori morale şi culturale. Diseminarea teatrului a impurificat celelalte arte: s-a infiltrat în cinema, a sedus pictura, a salvat opera.

Dezvoltând conceptul lui Georges Banu, profesoara Sanda Golopenţia (Universitatea Duke – SUA), într-o conferinţă ţinută în faţa studenţilor români, atrăgea atenţia asupra ideii că teatrul este o minoritate nomică, spre deosebire de subculturile de tineret. Mi se pare adevărat.

Epilepsia ce îi cuprinde pe liceeni pe stadioane nu e decât o recuperare tardivă a Woodstock-ului, abandonat de generaţia pop, care acum poartă costume regulamentare şi ascultă... operă (apud G. Banu). Teatrul nu dezintegrează. Teatrul e un spaţiu al libertăţii absolute şi un loc al căutării de sine. De asemenea, globalitatea sa nu-l face incompatibil cu „satul electronic" al lui McLuhan, crede în continuare criticul franco-român. După cât se pare, computerizarea accentuată a lumii va conduce la o formă nouă de umanism. „High tec, high touch"! („Mega tendinţe".)

Pentru cititorii mai comozi, voi parafraza câteva idei ale cărţii:

1. Modernitatea (avangarda) agresa cuvintele.

Post-modernitatea readuce în atenţie povestirea, „fabula".

2. Modernitatea era internaţionalistă şi unificatoare.

Post-modernitatea caută specificul, localul, naţionalul.

3. „Contradicţia locului". Se trece de la scena tradiţională la scena italiană – vezi *Roşu şi aur*.

4. „Revelaţia liricului". Se redescoperă muzica interioară a corpurilor, puterea vocii. Se produce o fonetizare a spectacolului. Teoretizarea corului antic.

5. Marii regizori migrează către operă. Lumea post-modernă se re-wagnerizează. Neo-neo-romantismul.

6. Alteritatea devine variabilă teatrală. Hamletul negru. „Efectul străinătăţii" (Şklovski).

7. Se revine, prin intermediul turneelor, la vagabondajul actorilor ambulanţi. Schimburile culturale se globalizează.

8. Teatrul testamentar readuce Regizorul alungat de teoria impersonalităţii în artă (Eliot, Barthes).

Menţionez că, dacă cineva ar putea avea rezerve în ceea ce priveşte clasificarea pe care domnul Banu o schiţează artelor, această listă mi se pare a fi, indiscutabil, un extraordinar diagnostic pus teatrului contemporan. De aceea, recomand cu tărie cartea celor care vor avea puterea să-şi pună pe nas ochelarii de critic teatral, să uite câteva zile de presă şi parlamentari. Această carte e un ochean fermecat. Care va lua, cu siguranţă, premiul criticii de teatru franceze. Dacă nu cumva l-a şi luat!

IULIAN BĂICUŞ

SCENA LUMII

O viață teatrală în plină explozie

Numeroase sunt clipele în care mă cuprinde teama în fața destinului de mâine al vieții teatrale, fiind gata să mă alătur celor ce vorbesc despre „criza teatrului", „dispariția publicului", „sălile goale", „perisabilitatea actului scenic" etc. La fel de multe sunt însă cele ce-mi redau încrederea! Un spectacol bun! Aplauze calde, entuziaste, bucuria de a-i vedea pe actori, oglindită de chipurile privitorilor, îmi întăresc convingerea că teatrul este necesar și că nu va dispărea.

Cu încrederea că teatrul există și va exista m-am întors din Slovacia, unde două evenimente – un simpozion organizat de Secția slovacă a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, la Bratislava, pe 21 și 22 septembrie, și Festivalul de la Nitra, un străvechi și pitoresc oraș de la poalele munților Zobor, la numai 90 de kilometri de capitala țării – mi-au dat prilejul să văd aproape douăzeci de spectacole. De la montări ale primelor scene slovace până la producții ale elevilor sau ale studenților de la Seminarul teologic catolic „Sfântul Goradz" din Nitra, de la texte irlandeze, precum **Dancing at Lughnasa** (Dansând la Lughnasa) de Brian Friel, Teatrul Național din Bratislava, până la una dintre cele mai noi piese slovace, **Apocalipsul lui Janka Kral** de Karol Horak, Teatrul slovac din Martin, spectacolele mi-au îngăduit să înțeleg în ce constă originalitatea și forța artei scenice din această țară.

Problemele financiare sunt multiple. O discuție pe această temă, organizată la Nitra de către actorii tineri, mi-a dezvăluit dificultățile, uneori insurmontabile, cu care se confruntă oamenii de teatru, ceea ce, însă, nu îi împiedică să contribuie serios la dezvoltarea și înflorirea artei scenice, să organizeze festivaluri (cum este cel de la Nitra, cu importantă participare internațională – trupe și numeroși critici), să sprijine educația teatrală în școli, să formeze cu atenție și sensibilă grijă publicul de mâine.

Teatrul slovac prezintă, paradoxal, două aspecte: este străvechi, cu tradiții seculare, cu spectacole medievale de amploare, cu piese de Plaut jucate, de pildă, la Prešov încă din 1518, dar cu trupe profesioniste de limbă națională abia din 1932. Cu publicul format încă din secolul al XVII-lea de turneele actorilor germani sau italieni, dar cu respect profund față de teatrul de amatori, pentru că primele spectacole în slovacă, acum o sută de ani, au fost ale diletanților. Slovacia prezintă și astăzi un interesant amalgam de profesionalitate desăvârșită și entuziasm al neprofesioniștilor, spectacolele teatrelor specializate alăturându-se celor ale amatorilor, uneori chiar fără posibilitatea unei diferențieri categorice.

Mi-am dat seama de acest lucru la Nitra, unde mi-a fost foarte greu să realizez că **Așteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett, jucată la Teatrul Jókai din Komárno, teatru de limbă maghiară, cu doi actori excelenți, Attila Mokos (Vladimir) și Istvan D. Németh (Lucky), este doar un spectacol de amatori, și nu unul profesionist. Același sentiment l-am avut și la spectacolul **Caravana** al trupei Disk din Trnava, pregătit de Dušan Vicen, o reprezentație vizuală, cu improvizații pline de haz, cu actori totali. Este adevărat că actorii de la Disk au lucrat ani de zile cu regizorul Blaho Uhlar – conducătorul formației Stoka din Bratislava –, unul dintre cei mai interesanți și talentați animatori și creatori de montări bazate pe contribuția interpreților, cu ironie mușcătoare, spirit de observație ascuțit și o dureroasă și lucidă autoanaliză, dar rezultatul obținut, măiestria lor erau mult peste cele ale unor amatori.

Tendința de a alătura cântul – cuvântului, dansul – gesturilor obișnuite, marioneta – omului, actorul împrumutând automatismul păpușii sau, din contră, umanizând-o pe aceasta până la confuzie și ambiguitate totală, mi s-a părut dominantă în teatrul slovac. În existența acestei dimensiuni joacă un rol și solida educație muzicală, ca și teatrul școlar, cultivat de-a lungul secolelor de iezuiți și piariști, formarea comună a viitorilor actori, în cadrul Academiei de Arte din Bratislava, pentru teatrul dramatic, teatrul muzical și teatrul de păpuși și marionete.

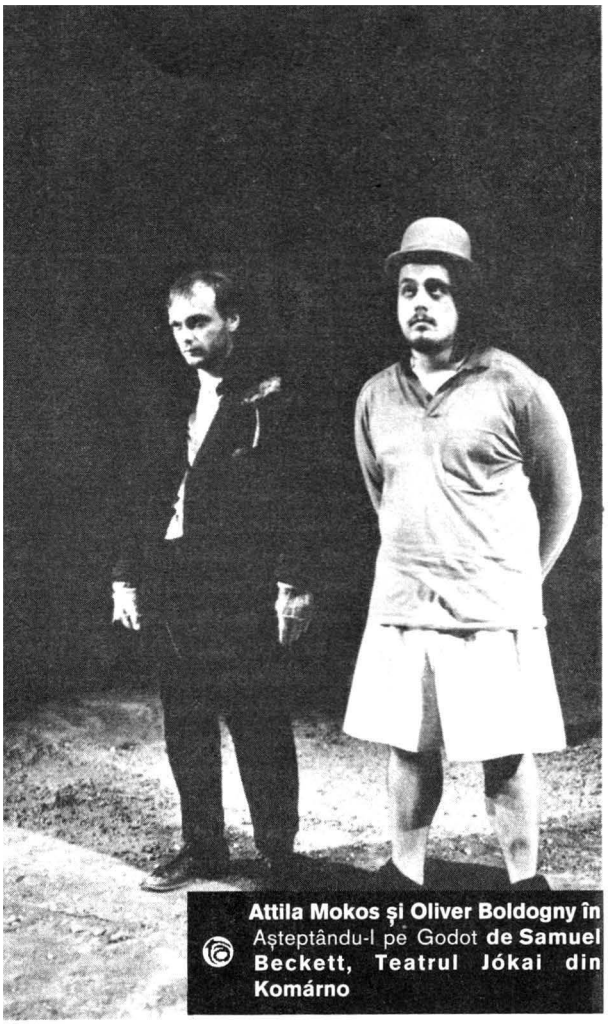
Numeroase sunt și spectacolele de teatru dramatic în sensul autentic al cuvântului. Am văzut, astfel, **Dancing at Lughnasa**, menționat anterior, în regia lui Peter Mikulik, un spectacol cu cinci actrițe excelente – Emília Vásaryova, Kamila Magálová, Anna Javorková, Zuzana Kokuriková și Diana Mórová – în rolurile femeilor singure dintr-un îndepărtat sat irlandez. Doi mari interpreți, maeștri ai ritmului comic, ai poantelor, dar și ai unei trăiri explozive, Kveta Strazanová și Jozef Strazan de la Teatrul „Jonas Záborský" din Prešov, au dat viață eroilor lui Cehov din **Ursul**, urmărind și adevărul psihologic, și nuanțele reacțiilor, dar și toate prilejurile menite să stârnească râsul.

Teatrul Slovac din Martin a montat ultima piesă a lui Karol Horak, **Apocalipsul lui Janka Kral**, biografia unui mare poet romantic slovac, participant la revoluția din 1848. Regizorul Roman Polák a realizat un spectacol de tip ambiental, cu actorii jucând în mijlocul spectatorilor, evitând orice reconstituire a locurilor și a epocii prin elemente de decor, dând posibilitatea ca scenele de tip molecular să se desfășoare rapid, într-o succesiune ce indică nu numai timpul real, ci și pe cel interior. Rolul principal a fost interpretat de doi actori, unul, redând cu avânt romantic momentele revoluției pașoptiste, celălalt, Ľubomír Kostelný, interpret cu mari resurse dramatice și tragicomice, conturând perioada finală de dezamăgiri și de faliment moral și intelectual al eroului.

Teatrele mari, subvenționate oscilează între spectacole cu accent pe cuvânt și musicaluri, de cele mai multe ori, de fapt, piese cu momente muzicale, cum am văzut la Teatrul „Andrej Bagar" din Nitra, **Șuieră vântul prin crengile de sasafras** de René de Obaldia, sau la Nova Scena din Bratislava, **Blood Brothers** (Frați de sânge) de Willy Russell. Formațiile mici, trupele nesubvenționate sau teatrele de marionete par a fi sub influența directă a lui Blaho Uhlar. Stoka, cunoscutul teatru de cabaret din Bratislava, având o istorie de abia un deceniu, cultivă tipul de spectacol creat în colectiv de regizor și interpreți, pornind de la improvizații și desăvârșind imaginile și textul în cadrul exercițiilor.

Temele spectacolelor lui Blaho Uhlar sunt legate de omul falimentar; e ca un sfâșietor strigăt de disperare, punctat, însă, și colorat de ironie amară, caustică, cinică sau nostalgică. Cadrul acțiunilor sale este cabaretul, bistroul. exact așa cum arată și spațiul unde joacă la Bratislava, un cabaret cu un mic restaurant, unde spectatorul poate bea o bere, un pahar de vin sau o coca-cola înainte de spectacol sau după terminarea acestuia. Și în cabaretul imaginat, unde cântă un pianist obosit, ca în **Donarium**, sau un cvartet de coarde, ca în **Eo ipso**, sosesc clienți: prostituate obosite, alcoolici învoterați, artiști bocnă, nemulțumiți, anarhici și protestatari. Peter Batthyany, Ingrid Hrubanicová, Jozef Chmel, Ladislav Kerata, Erika Lásková, Lucia Piussi, Zuzana Piussi, Vlado Zboron sunt cei

O întrebare la



Attila Mokos şi Oliver Boldogny în Aşteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett, Teatrul Jókai din Komárno**

opt interpreţi cu care Blaho Uhlar îşi realizează producţiile, fiind aproape imposibil de stabilit ce-i aparţine fiecăruia în parte, pentru că spectacolele lor sunt o emanaţie colectivă, un act de creaţie ce-i implică pe toţi, în egală măsură, în descoperirea acţiunilor şi a textului. Cu toate că au multe puncte comune, cele două spectacole sunt foarte diferite: **Donárium** excelează prin vizualitate, în timp ce în **Eo ipso** cuvântul este dominant. Structura spectacolelor este moleculară, cu fragmente ce par lipsite de legătură, nu se succedă logic şi nu se condiţionează, funcţia lor fiind aceea de a dezvălui adevăruri prin iluminări parţiale. În **Donárium**, de pildă, o scenă întreagă – parodia unei recepţii burgheze – se desfăşoară fără un cuvânt. Eroii mimează o petrecere elegantă, cu un valet stilat şi cu stăpâna casei exigentă şi exactă în gesturile ei poruncitoare. Aşteptam cu nerăbdare deznodământul, mai bine spus momentul negării acestui stil prin contrariul său, şi el a venit, o dată cu stăpânul casei, ce s-a cocoţat în genunchi pe masă pentru a-i servi pe musafiri cu supa aburindă.

În **Eo ipso** s-au perindat prin faţa spectatorilor treisprezece scene, rupte parcă aievea din viaţă: două femei cumpărând obiecte intime, un biet profesoraş şi o prostituată agresivă, un bărbat brutal şi o prostituată lipsită de apărare... Fiecare moment e impresionant prin exactitatea detaliilor, dar şi prin puterea de generalizare, cuvintele şi gesturile fiind subliniate ironic sau amuzant de muzica lui Peter Zagar, cântată de cvartetul „Moyzes".

Fără să aibă gravitatea spectacolelor lui Blaho Uhlar, grupul de interpreţi de la GUnaGU din Bratislava a încercat o formulă asemănătoare în **Pressburger Bsut**, regizat de Viliam Klimacek, dorind să pună în lumină ceva din specificul şi pitorescul oraşului lor.

Teatrele de marionete au în repertoriu, în afara spectacolelor pentru copii, cu cântec. dans, păpuşi, marionete, jocuri de lumini, şi spectacole de cabaret pentru adulţi, cu multiple mijloace de expresie. Cel mai interesant aspect mi s-a părut cel legat de educaţia teatrală făcută tinerilor, copiilor şi adolescenţilor. Regizorii Márie Fridrichová şi Pavol Fellner de la Teatrul Kamarat şi colaboratorii lor lucrează de peste doisprezece ani cu copii din şcolile primare din Bratislava, realizând împreună cu aceştia spectacole emoţionante, bazate pe dans, cânt, cuvânt. Una dintre ultimele lor montări, **Nevedko** după Nikolai Nosov, pe baza textului scris chiar de cei doi regizori împreună cu Juraj Ulicky, scenograful trupei, părea un spectacol profesionist autentic.

Elevii Şcolii de arte din Nitra au prezentat în cadrul festivalului **Alice în spatele oglinzii** după Lewis Carroll, spectacol pregătit cu regizoarea şi scenografa Kamila Sevellová, profesoara lor de Arta actorului, arta scenică şi componentele ei fiind obiect de studiu în această şcoală.

M-au emoţionat studenţii de la Seminarul teologic catolic din Nitra, care au jucat în Piaţa Pribina, lângă statuia legendarului, dar şi realului principe din veacul al X-lea, spectacolul **Gorazd** de Rudolf Dillong, cu cântece străvechi sau cu bucăţi mai noi executate la diverse instrumente, păstrându-şi naivitatea de diletanţi, dar şi o precisă capacitate de semnificare a momentelor. Şi nici nu putea fi altfel în ţara în care a trăit umanistul Jan Amos Komensky, creatorul didacticii de la sfârşitul veacului al XVI-lea şi începutul celui următor, cel care a pus mare preţ pe teatru şi pe realizarea de către elevi a spectacolelor, ca element fundamental al formării personalităţii umane, al câştigării libertăţii de expresie, al comunicării între oameni.

ILEANA BERLOGEA

Reper mondial pentru manifestările de acest tip, Festivalul de teatru de la Avignon a devenit de-a lungul anilor un loc de întâlnire a creatorilor, unde aceştia îşi verifică (în absenţa competiţiei, a premiilor şi a mondenităţilor însoţitoare) aptitudinea de a dialoga cu acel public care **caută** teatrul. An de an, în timp ce se tot vorbeşte despre criza societăţii şi criza teatrului, festivalul probează în ce măsură cele două stări îşi corespund şi se intercondiţionează.

Nimbul marilor personalităţi, care e gloria trecută, stimulează afluenţa personalităţilor în devenire, ce caută consacrarea, confirmarea.

La a 48-a ediţie, sărbătoarea de la Avignon (8 iulie – 2 august) poate fi rezumată în cifre şi descrisă în cuvinte. Iată cifrele:

Avignon in (oficial) – bugetul este de 40 de milioane de franci, dintre care 40% se obţin din reţete, 55% din subvenţie, 5% din mecenat şi parteneriat. Se distribuie astfel: 38,5% pentru cheltuielile de structură fixă, 61,5% pentru artişti. 45 de spectacole dintre care 80% în premieră, 1 000 de artişti dintre care 200 japonezi şi 400 tehnicieni, 600 de ziarişti francezi şi din străinătate. Se joacă pe 20 de scene, dintre care jumătate în aer liber.

Avignon off (neoficial) – 440 de spectacole, dintre care 160 în premieră. 95 de „locuri de joc", în afară de spectacolele date pur şi simplu pe stradă. 390 de companii din 21 de ţări, 270 de piese, 45 café-teatru, 46 spectacole muzicale, 42 pentru copii, 16 de dans...

Cifrele explică de ce Avignon e un festival fără concluzii. E greu de dedus dacă această mulţime de oameni merge pe acelaşi drum şi de emis presupuneri în legătură cu locul unde au ajuns: oamenii de teatru nu sunt o armată mai mult sau mai puţin organizată, pornită să ocupe cetatea. Ei vor doar să explice legile, normele şi aberaţiile acestei societăţi. Cu ocazia festivalului, revista „Le Nouvel Observateur" a pus aceeaşi naivă întrebare unor regizori: „De ce faceţi teatru?". Diversitatea răspunsurilor este foarte încurajatoare: cât timp oameni atât de diferiţi se vor ocupa de organizarea acestui spaţiu magic, el nu va deveni niciodată unul obişnuit.

Agathe Alexis: ... Fac teatru pentru că vreau să ofer publicului o oglindă. Nu-mi pasă că nu sunt modernă. Cred că teatrul este arta care-i spune fiecăruia pe ce drum s-o apuce, cum să-şi aleagă vorbele şi calea. Artă a secundei, a cuvântului viu,

Avignon: „De ce faceți teatru?“

teatrul își răspândește razele difuze. Ca acei bonzi, autori ai unor desene extraordinare care se șterg în câteva zile, oamenii de teatru nu pot avea decât orgoliul frumuseții efemere. Omul scrie pe nisip. Îmi place această lecție a clipei, reprezentarea care se naște, se pierde și moare. O lecție magnifică de viață și de moarte...

Stéphane Braunschweig: Astăzi teatrul nu mai poate fi, cum s-a spus adesea, „o oglindă a lumii“, el oferă o oglindă mai curând individului, iar prin individualitatea ireductibilă a ființelor, prinse în afectele și pulsiunile lor contradictorii, apare o imagine deformată retransmisă lumii, o imagine fragmentată în care eșuează toate concepțiile ideologice, globale, clare și certe. Acesta este motivul pentru care trebuie să-i găsim spectatorului un loc pe scenă, să-i deschidem ochii, să-l tulburăm contrazicându-i viziunile apriorice, tragice sau comice despre existență, tot ce îl împiedică să fie lucid.

Poate că aceasta este astăzi funcția teatrului: să transforme dezamăgirile în speranță, chiar dacă și în special dacă disperarea poetului a ajuns la incandescență și când limbajul, după ce și-a etalat faliile și fracturile, pare că nu mai are capacitatea să cuprindă realitatea.

Alain Françon: Societatea are nevoie de teatru, acolo caută ea „imaginea umană“. Când teatrul este exploatat comercial, el exploatează produsul numit „imagine umană“, distrugerile fiind mai mari decât atunci când se exploatează corpul omenesc. Majoritatea producțiilor teatrale, publice sau private, dau o reprezentare urîtă, degradată a „imaginii umane“. Trebuie să continuăm să ne distanțăm violent de producțiile „consensului“: să ne radicalizăm în practică, deoarece spectatorii sunt pregătiți să participe la o dezbatere inteligentă.

Piesele lui Edward Bond sunt un ghid în această opțiune. Ele ne obligă să reînvățăm să citim, să redefinim arta actorului opunând-o vechiturilor moștenite de la Stanislavski, să găsim un sens raporturilor între actor și spectator, de fapt punctul central al reprezentării...

Brigitte Jacques: Fac teatru pentru că îmi face plăcere, pentru bucuria pe care mi-o dă actul regiei, pentru bucuria pură a corpurilor care organizează spațiul și care vorbesc, vorbesc la nesfârșit, plăcerea dispozitivului arhaic, care cred că există dintotdeauna și va dura veșnic, pentru că e suficient să existe un actor, un practicabil și câteva cuvinte adevărate, inventive pentru ca teatrul să funcționeze. Nimic nu îl poate degrada. Îmi place teatrul pentru că este marginal, pentru că este din ce în ce mai marginal în lumea asta, și din acest motiv devine mai prețios, și toți cei care-l fac și îl iubesc ca niște blestemați mie îmi sunt extrem de necesari.

Mathias Langhoff: N-am multe de spus ca răspuns la întrebarea dumneavoastră în legătură cu sensul și posibilitățile teatrului de astăzi, pentru că pe mine teatrul nu mă interesează prea mult. Ceea ce se numește în mod convențional teatru are tot atâta semnificație pentru mine cât fructele și legumele, articolele de papetărie sau de sport și fructele de mare: se vorbește despre un loc în care ar fi posibil să găsești ceea ce cauți.

Cum să faci teatru? De ce să-l faci? Și cu cine? Prefer să nu răspund. Sunt subiecte despre care se vorbește prea mult, întotdeauna interminabil, și discuțiile sunt chiar mai plictisitoare decât spectacolele. Trebuie să mărturisesc că nu mă întreb cum se face astăzi un spectacol. Dar dacă m-aș întreba răspunsul ar fi, probabil: ca și ieri. Pentru mine este important să fac spectacolul astăzi, și nu ieri. Ziua de astăzi nu este o problemă teatrală, problema este: cum să trăiești astăzi? Ce mă interesează, din ce cauză optez cu cine să discut sau cu cine să nu vorbesc, ce privesc, ce mănânc, și iarăși și mereu cu cine discut, ce mod de viață împărtășesc, ce sunt de acord să trec sub tăcere și ce nu?

Nu știu de ce fac teatru astăzi, dar știu că lumea n-a devenit mai limpede ci mai obscură, că locurile unde persistă arbitrariul, sărăcia și războiul sunt din ce în ce mai numeroase, că oamenii sunt angajați din ce în ce mai sistematic în distrugerea omului, că angajamentul parțial și selectiv nu face decât să provoace orori noi sau să le ascundă pe cele vechi. Astăzi, dacă acționezi în fiecare zi, înoți împotriva curentului, fiind consecvent și netrădând ceea ce îți pare drept. Nedreptatea continuă, indiferentă la faptul că noi ne vindem convingerile. Eu pot să trăiesc fără utopii, sau cu foarte puține utopii, dar mi-e greață când aud vorbindu-se despre „noile utopii“ ca despre noii detergenți: un limbaj împrumutat din cataloagele de reclamă.

Reprezentațiile teatrale sunt fețele noastre, ele nu au nevoie de măști. Chipurile sunt întotdeauna ale zilei de astăzi, peisaje pe drumul experienței consumate. Nu întreb ce spune sau ce vrea să spună o reprezentație, ci despre ce și cum vorbește.

Teamă mi-e că nu v-am răspuns la întrebare, dar din nefericire eu sunt ca un măcelar vegetarian: merg foarte rar la teatru.

Vincent Colin: Multă vreme am încercat să mă conving pe mine însumi că tot ceea ce nu ține de sensibilitate, de imaginar, de umor sau de simțul critic mă plictisește. Și, în cele din urmă, realitatea nu e convenabilă. În teatru eu o transform, pentru a o organiza altfel, în felul meu. Atunci resemnarea cedează locul plăcerii, conformismul dă înapoi în fața excepționalului: tinicheaua se transformă în metal prețios.

Actul teatral – care trebuie să fie poetic – constă în reciclarea tuturor acestor idei găunoase, a cuvintelor tocite, a imaginilor scâlciate pentru a-l obliga pe spectator să vadă. Acesta trebuie să iasă de la spectacol impresionat, așa cum spunem despre o placă fotografică, diferit.

Îmi plac cărările ascunse pe care le găsești dacă ai un instinct de contrabandist, cabotajul, bucătăria artizanală. Teatrului care se practică în Franța îi prefer teatrul de la antipozi; limbii de lemn vorbite cu un aer savant îi prefer muzica stranie pe care n-o cunosc. Nu sunt specialist în ceva anume și nu cred că teatrul trebuie să devină un teritoriu exclusivist, o societate secretă pentru inițiați.

Din păcate, norii nu încetează să acopere acest peisaj de vis. Sub pretextul economiilor, guvernanții noștri, care suportă greu spațiile civismului, sapă la baza unui patrimoniu pe care toată lumea îl invidiază și care se numește **teatrul public**. Cei care se ocupă de buget se succedă, dar toți seamănă între ei. O să vină ziua când o să constatăm că tot edificiul a dispărut fără să ne dăm seama și întrebarea „De ce faceți teatru?“ nu o să mai aibă nici un sens. Multe țări au și ajuns la acest stadiu de modernitate. De ce nu și Franța?

Jean Jourdheuil: Când teatrul izbutește să combine marea artă și popularitatea – pe vremea cetăților grecești, în epoca elisabetană, la noi în secolul XVIII, în Germania pe pragul dintre secolele XVIII și XIX etc. –, el îi ridică pe spectatori la o treaptă de demnitate politică. Atunci ne amintim că, la greci, originea teatrului se confundă cu originea cetății.

Nu se mai poate vorbi astăzi despre așa ceva. În pofida faptului că se construiește Europa, cetatea se duce pe apa sâmbetei; marea

artă și popularitatea nu mai au nimic în comun; și, oricum, în zilele noastre lumea preferă să se distreze. Problematicii teatrale a popularității i se substituie problematica televizuală (spectaculară) a vulgarității (în sens etimologic, **vulgum pecus** din versiunile noastre latine). Și viața politică a urmat același drum: și ea a făcut pasul de la popularitate la vulgaritate.

La fel cum pe vremuri s-a scris „În apărarea poeziei" sau „În apărarea limbii franceze", va trebui în curând să scriem o „Apărare a teatrului" împotriva imbecilității religioase, a hipertrofiei gustului pentru spectacol și a vulgarității politice.

Stanislas Nordey: Astăzi, teatrul este unul dintre ultimele locuri unde discursul public mai are vreun sens. O dată cu dezagregarea și cvasidispariția cuvântului politic ca reper, ca far în ceață, unul dintre ultimele bastioane în care se poate afirma cuvântul este teatrul.

Omul de teatru (fie al scriitor, actor, tehnician sau administrator) este obligat la o unică relație – cea a darului. Tot așa cum coarda arcului este încordată în împlinirea dorinței arcașului.

Fac teatru pentru a crea un dialog. Refuz procesul inexorabil în care ne rătăcim cu toții, când spectatorul de teatru devine un consumator; caut un public care să participe, un actant, care să vină să lucreze, să gândească, să râdă cu noi. Acum teatrul cultivă pasivitatea publicului, punându-l în situația de judecător, de cumpărător, de critic, în sensul cel mai puțin nobil al cuvântului.

Jean-Luc Godard: „Cinematograful este nevoia de a comunica cu oamenii pe care nu-i vezi. Atât înseamnă cinematograful: un mijloc de comunicare". Pentru a duce mai departe ideea, aș spune că teatrul este nevoia de comunicare cu oamenii pe care îi vezi. A face teatru astăzi, în iulie 1994, când în Europa e război, înseamnă să cercetezi și să inventezi o nouă relație cu publicul. Lupta pentru reînnoirea mijloacelor estetice nu mă privește.

Georges Lavaudant: Prinse în clește, între tâmpenia surâzătoare a mărfii, care, iată, eliberată de orice supraveghere și susținută de agenții mondiali de publicitate vrea să ne convingă că e din nou neîntinată, și revenirea vânătă a unui național-pétainism, aceste locuri în care gândirea e liberă, experimentul fericit, spațiile fraternității nedemagogice, și care sunt teatrele, trebuie să-și țină rangul cu demnitate și creativitate.

În acest sens, nu mi s-a părut niciodată atât de evident necesar să fac teatru. Dar, confruntați cu duritatea nemiloasă a epocii, cu cinismul ei triumfător, cu grimasele nostalgice, vom fi judecați nu conform declarațiilor de intenții sau certificatelor de civism pe care ni le autoacordăm cu ușurință, ci după miracolele păgâne oferite pe scenă. Această rezistență poate să capete forme multiple; pentru mine ea este inseparabilă de întovărășirea cu dramaturgii contemporani. Doar cu ajutorul lor vom putea să construim arcurile cu care să ne lansăm săgețile în noapte. Săgeți enigmatice, tulburătoare, fericite, niciodată sigure că-și vor atinge ținta.

Asta înseamnă să faci teatru: să fii prezent la întâlnirea emoției cu prezentul prin limbaj și prin povestire, pentru a nu permite niciodată împietrirea acestui fenomen vital, miraculos, lăsat moștenire de greci acum 2400 de ani și în legătură cu care ne întrebăm și astăzi nu de ce o să moară într-o zi – cum speră fanaticii oficiilor de sondaje ale televiziunii –, ci cum de a putut să se nască. Păstrarea intactă a forței misterioase a acestei mișcări care a unit toți oamenii cetății în ascultarea propriilor nenorociri – aceasta este singura motivație a muncii mele.

Christian Schiaretti: Se poate imagina destul de ușor o societate fără teatru. Nu există nici o fatalitate în supraviețuirea acestei instituții. De altfel, se pot observa pe ici, pe colo semne evidente de oboseală și ne putem întreba dacă merită să fie întreținută o artă muribundă. Declin poetic, declin ideologic, declin civic, idealul de emancipare își face loc foarte încet și rămâne să ne întrebăm ce virtuți politice îi animă pe guvernanții noștri când se comportă astfel. Triumful liberalismului ne dovedește că spiritul comercial nu are alte norme în afara celor pe care și le fixează singur, în logica lui proprie. Și acesta este spiritul pieții.

Teatrul, înainte de toate exercițiu colectiv de limbaj și de gândire, nu-și găsește locul într-un sistem în care politica a devenit gestiune ulterioară a problemelor. Teatrul a fost orânduit după muncă, în sfera **loisir**-ului, iar ideea va fi prezentă într-un răstimp dat sau închiriat conform intereselor pieții, la fel cum în republica noastră președintele se adresează națiunii la oră fixă, la ora 20, după spotul publicitar: gingașa dictatură a consumului.

Legat înainte de toate de dezordine, dacă încearcă, într-un efort civic, să-și definească relația cu cetatea sau cu națiunea, teatrul nu o poate face decât în coerența indisciplinată care îl leagă de tutela politică. Dacă definiția, gestul larg, politic nu se percep, teatrul se condamnă la o gestiune aristocratică, solitară, limitându-și rolul la batista care șterge lacrimile de după Sarajevo.

Peter Sellars: Teatrul să vorbească din nou despre viață! Fiecare încearcă să se izoleze de lume, să-și cerceteze eul său micuț și trist, pentru a evita orice complicitate morală cu regimul elaborat al opresiunii și exploatării. Acest subterfugiu, folosit pe scară largă, a produs solitudinea culturală care a permis politicii capitaliste de piață să creeze o cultură unde nu mai e nevoie să te adresezi celuilalt. Poate că ar trebui să ne ocupăm de situația lumii a treia, unde nu singurătatea e problema, de altfel ca și în operele lui Beckett sau Racine, care-l situează pe om față cu Dumnezeu, față cu o lume dincolo de înțelegerea sa. Sentimentul solitudinii nu se referă decât la orbirea noastră personală, la refuzul nostru de a ne trezi și de a deveni serioși, sau măcar angajați, în timp ce, în fiecare clipă, lumea bate la ușa noastră.

Teatrul este o arie a dezastrului, în însăși esența lui un spațiu al crizei. Iar crizele ne obligă să ne întrebăm: „Ce naiba caut eu aici?" Molière nu spune: „Oamenii sunt ipocriți, asta mă deprimă", ci se apucă de treabă. Trebuie să facem la fel și nu să ne înduioșăm de soarta noastră. Suntem, ca artiști, printre acei puțini care au privilegiul de a ști ce e de făcut cu violența, cu disperarea, cu suferința. În sens budist, datoria artistului este de a fi ca plantele care purifică apa. Noi absorbim otrăvurile lumii, le tratăm în interiorul nostru și oferim oamenilor o apă purificată. Dacă în jurul nostru apa este într-adevăr curată, artistul nu mai are nici o treabă!

Putem accepta că sentimentul de solitudine e în raport cu relația de exploatare din restul lumii? Suntem pregătiți să înfruntăm tot ceea ce am eliminat din noi? Atunci ambiția noastră ar putea fi de a restitui teatrului vocația sa originară, din Grecia antică, undeva între templu, piață și parlament, în acel loc median în care conversația trebuie să se desfășoare înainte ca ființa umană să-și întoarcă fața către Dumnezeu sau să apeleze la portofel.

Prezentare și traducere:
MAGDALENA BOIANGIU